

# من إحدى الزوايا

يحيى حقى



## هذه الجمالة

كيف يجمال الكريم فى سراق الفرح فيفيا عريق النسب ، يتكم جرحا وهو مفتضح ، ومحنة ما تزال فترتها ترفقه وتصحبه كظله أينما انتقل وحيثما كان ، سارع رغم همه للسلام والتهنئة ، فهذا حق الصداقة ، والمالوف من خلانقه ، ولو أطاع حياءه وأنيته لقاب وانزوى يلحق جرحه بأن لا يثبت نظرتة على الضماد ، لا يتحدث عن الإصابة ، لا يسأل عن السبب ، لا يستغفر منه هل جنى على نفسه أم جنت عليه الأقدار ، لا يربت على كفه ، لا تتم نبرته عن اشفاق أو رثا ، يعامله معاملة الأصحاب ، روحا وبدنا ، ينسبه يومه وأمهه بأن يعاهده من غد على لقاء ، رضى ميمون ، ليوحى له بأنه باق على وده وتقديره ، ووقوفه فى صموده وقدرته على الجز ، من قريب ، يخصه بعناية خفية ويوهبه انهما سواسية ، ولو وصل بعد به الطرب أعاده له من اوله وقال هذا هو الترتيب الذى كان قسبل قبائومه ، ولكن صبهات ، ما هيو جلف ولا بجم هذا الضيف عريق النسب ، سيحس أن قلب صديقه الكريم أشد القلوب تصلعا وتمزقا من الحسرة على ما جرى له • يود من جديد لو أنه غاب وانزوى يلحق جرحه •

هكذا استقبل اشقاؤنا أهل باكستان وفدنا الصغير الذى سافر اليهم للمشاركة فى حفل اقبال • وصلنا بطبيعة الحال ، كالعادة ، بعد انفضاض الحفل ، فأبوا الا أن يقيموه لنا وحدها من جديد ، اكراما لمصرنا ، لم تكن منهم الينا اشارة واحدة من قريب أو بعيد عن النكسة ، ولكن حديثهم عنها لم ينقطع ، جزعهم لها أشد من جزعنا ، لا بالسلمان بل من القلب ، باحاطة وفدنا بكل ما يوحى بقتهم فى مصر ، ونظلمهم كدورها الكبير فى نشر العربية - لغة وثقافة - فى بلادهم ، كأنما لا اعتماد لهم الا على مصر ، يجمعون على ضرورة تدريس العربية لجميع تلاميذهم ، اتفانا لفهم القرآن ، وتوثيقا لروابط الاخوة فى المجتمع الاسلامى ، ولأنهم أعاد ثقافتهم ، والدليل الى مستقبلهم ، لا حد لإيمانهم بقدرة المجتمع الاسلامى على التوحد ، وشق طريقه بنفسه لنفسه فى المترك الدولى ، وفقا لخسارته العربية وترويجا لمبادئها السامية ، انهم واثقون بقدرة مصر على مداومة القيام بهذا الدور فى بلادهم ، النكسة عارضة ، ستتقلب عليها - صبهات أن تعرقها ، يعرضون علينا بزهو أبناءهم اساتذة الجامعات الذين تخرجوا من معاهد مصر ، كما يعرضون - بشكران وحمد - الاساتذة المصريين القلائل الموفدين اليهم من الأزهر ، كأنهم يقولون : هل من مزيد من هؤلاء وهؤلاء ، يتحدثون - خبرا لا عتابا أو لوما - عن العهد الذى افتتحت مصر فى لاهور لتعليم اللغة العربية وثقافتها ، والحقت به مكتبة غير صغيرة ، فازدهر عمله وأقبل عليه الناس ، ثم ما لبث أن أغلق أبوابه ، طلبا للتوفير ، ولما علمت أنه كان عند انشائه بصدر مجلة أدركت أنها البجحة هى التى انقضت ، فلن نحمل أطفالنا عند مولدهم عبء الرجال ، ونطمع فى الكثير الذى قد لا تقدر عليه ، الاولى أن نبدا

بالقليل الوطيد لينمو شيئا فشيئا ، ربما دخل في ميزانية المعهد انشاء فرقة تمثيلية ، مسرح ديني ، هكذا يقال ، وفرقة فولكلورية ومرسوم واشغال يدوية ، الخ الخ ، الشاب الباكستاني الذي كان يعمل سكرتيرا للمعهد ، جرى اليها ولازمنا ، يتسهم منا رائحة الحبيب الراحل ، يقول لنا بحماسة المجاهدين وحرقة اليتم انه متطوع للعمل به مجانا لو اعيد فتحه ، كم كان سؤالهم لنا : أين الكتاب المصري ؟ لماذا يشق علينا الظفر به ، من أطيب الناس الذين قابلتهم هناك اخونا الاستاذ الندوى الذى يدير مكتبة للكتاب ويجاهد من أجل استيراد الكتب من مصر ليعمها للناس بلا ربح ، حمية لله ، قال لنا ويوجهه لا وجهه لوجهه يحمر خجلا : تكتب الرسالة نلو الرسالة بطلب الكتب ، فلا يكفي ان الكتب لا تصل ، بل الرسائل لا يرد على واحدة منها ٠٠ عاد لذهنى بيت مشهور اوله : ( لقد افلحت لو ٠٠ ) لم ار فى مكتبات باكستان العديدة - عامة او مخصصة لجامعات - نسخة واحدة من مجلة المجلة او غيرها .

عدت من باكستان وانا مع اعتزازى بانتمائى الى مصر ، ورغم ما رايت من جهد سفارتنا فى خدمة علاقتنا الثقافية وتنميتها ، خجلت من تقصيرنا فى الوفاء تمام الوفاء . بالبور المنتظر مننا فى نشر العربية وثقافتها ، الاعتماد الاول علينا ، كما قلت ، والمجال مفتوح بترحيب امامنا ، فى باكستان نهضة تعليمية تغرق العين ، جامعات قائمة كانها مدن ضخمة مستقلة ، يعيش فيها الطلبة والأساتذة البنات - بعضهن محجبات - مع الصبيان جنبا لجنب ، وجامعات تنشا - رايناها على الورق الأزرق بطموح لا يرضى عليها مال ، شأن الواقع من غده ، لعل السبب فى بعض تقصيرنا ان العلاقات الثقافية تتناهبها وزارات ومجالس عديدة ، دع عنك تدخل مراقبة النقد ، فقد يكون من الخير ان تعاد وزارة العلاقات الخارجية ، لتكون المرجع الوحيد والمنسق للجهود المشتركة ، ماتت هذه الوزارة فى مهدها دون ان يسأل سائل عن السبب او يأسف عليها أحد .

وعدت من باكستان وانا اغبطها لان لها شاعرا وجدت فيه رمزا ورسولها . ينشد أهلها نظمه بل يتغنون به ، هو الذى يثبت اقدامها ويهيب بها ان تتصك باجماعها وان تجسد فلسفتها . فى كل مدينة دار لجمعية اقبال - هي قصر الثقافة فيها - دع عنك اصدار مجلة شهرية موقوفة على نشر دراسات عن اقبال - ورجعت ومعى - هدية - حمل من مؤلفات اقبال ، ومؤلفات عديدة عنه ، لو شغلت بها بقية عمرى لفرغت منه قبل ان افرغ منها .

# نَمَطٌ صَعْبٌ وَنَمَطٌ مُخَيِّفٌ

بقلم: محمود محمد شاكر

« وب عجلة تهب ريثا » ، و . .

قد يُذْكَرُكَ المتأَنِّي بعضَ حاجتِهِ

وقد يكونُ مع المُسْتَعَجِلِ الزَّلُّ

ولكن كيف لا تسبب العجلة أو التسيان ، في قلب امرئ ، ظل يحتسى من دن الآلام والمخاوف ، يوما بعد يوم وشبرا بعد شهر ، حتى اذا قيس له : حسبك ! خرج يترنح كالذي قال فيه القائل :

رَمَيْتْ بِأَمِّ الحَلِّ حَبَّةَ قَلْبِيهِ

فلم ينتعش منها ثلاث ليالٍ

و « أم الخل » ، هي الخير أم الخبايا ، لانه منها يتولد ! وهكذا كان ، وكان أيضا ، حتى يبقى للنفس في كل عمل موضع ، وللثبات في كل نفس لسان داع لا يسكت . فقد قضى ربك أن يخطئ ، بصرى ، لما أصابه من الكلاله ، الكلمة التي بها قديما في هامش كتاب الحماسة ، يعرف دقيق : إن مراجع هذه القصيدة المشككة ، وقد كنت أجدني ، وأنا أكتب المقالة السالفة ، كالذي يفتقد شيئا يجد مس حيرته عليه في قلبه ، ولكنه لا يستطيع أن يعرف سر الحيرة ، حتى اذا ما فرغت منها وأسلمتها الى الطبيعة ، عاودتن الحيرة ملحة أشد الحاح ، ففقت كالنور أعقب أسبابها ، حتى وجدت هذه الكلمة التي عسى عنها بصرى ، مطروحة تتلأل بين ركام الارقام والكلمات ، لتفيظني وتأخذ باكظامي ( أى بمخارج النفس ) ، كلمة مطروحة تفعل بى كل هذا ! تعست العجلة !

وغفلتني توجب العذرة ، ولكنها توجب أيضا أن أعود مرة أخرى الى ما ملئت أنى قد فرغت منه في شأن نسبة هذه القصيدة ، وفي ترتيب العلماء الذين نسبوها في كتبهم ( عدد المجلة ، إبريل ١٩٦٩ ص ٩ ) ، فينبغى أن يكون هكذا ترتيبهم :

ابن هشام ( - ٢١٨ هـ ) / دعبل بن عل

الغزاضى الشاعر ( ٢٤٦ - ٢٤٦ هـ ) / الجاحظ

( ١٥٠ - ٢٥٥ هـ ) / أبو تمام ( ١٨٨ - ٢٣١

هـ ) أما النص الذى غفأت دمه ، فهو ما نقله ابن المعتز ( ٢٤٧ - ٢٩٦ هـ ) في كتابه « طبقات الشعراء » ( ص : ١٤٧ ) في ترجمة « خلف الأحمر » قال :

« قال دعبل : قال لى خلف الأحمر = وقد تجارينا في شعر تأبط شرا ، وذكرنا قوله : أن بالشعب الذى دون سلع = : أنا والله قلتما ، ولم ينقلها تأبط شرا » .

وابن المعتز ، فيما أرجح ، إنما نقل هذا عن كتاب الشعراء ، لدعبل ، وهو كتاب مفقود لم تنفق عليه ، ولا على ذكره الا في كتب قلائد . وهذا النص يقتضى أن يكون أول من نسبها الى « خلف الأحمر » ، هو دعبل ، لا ابن قتيبة ، كما قلنا من قبل .

ودعبل ، والجاحظ ، وأبو تمام ، ثلاثهم متصنفون ، وقلائدهم ذكر القصيدة ونسبها في كتابه الى من نسبها اليه . أما الجاحظ فانه ألف « كتاب الخيول » ، أو بدأ في تأليفه في حدود سنة ٢٣٠ من الهجرة ، وهو فى نحو الثمانين من عمره ، كما تدل عليه نصوص كتابه . وأما أبو تمام فانه ألف « كتاب الحماسة » ، فى نحو سنة ٢٢٠ من الهجرة ، حين رجع من خراسان من عند عبد الله بن طاهر ، فقطعه الثلج بهذان ، فنزل على أبى الوفاء بن سلمة ، فاحضر له خزائن كتبه فألف منها كتب اختياراته الخمسة ، ومنها « الحماسة » و « الوحشيات » .

أما دعبل ، فانه ألف كتابه فى الشعراء قبل ذلك بدهر ، لاني وجدت أبا تمام فى كتاب « الوحشيات » ، الذى ألفه من كتب خزائن آل سلمة سنة ٢٢٠ ، يقول فى مقدمة القصيدة رقم : ٩١ : « وقال عامر بن علقمة ، قالها لأبى طالب » وقالوا انها للعباس بن عبد المطلب ، قالها لأبيه أبى طالب . ورواها دعبل للعباس بن عبد المطلب . وقال فى موضع آخر من هذا الكتاب نفسه ، فى مقدمة القطعة رقم : ٣٩٢ :

« أيوب بن سفع النهشل . وقال دعبل : أيوب ابن سفة النخعي » . ولا نعلم لدعبل كتابا غير « كتاب الشعراء » ، فيوشك أن يكون من المفلووعه

بأن هذا الشعر شعره ، لم يقله « تايبط شرا » قط : هذا أعجب العجب ! واذن فلا امر ما ، أيضا ، أسقط أبو تمام ماقراءه في « كتاب الشعراء » لدعبل ، ولم يبال به .

وقبل كل شيء ، فهنا ما ينبغي أن نقوله في شأن دعبل نفسه ، قبل أن نبحت عن الذي دعا الجاحظ وأبا تمام إلى أسقاط مارواه عن خلف ، لأن الأمر هنا يتعلق بالرواية ، وبحال الراوي مقدم على التفتيش عن علل روايته .

يقول أبو الفرج الأصمغاني في أول ترجمة دعبل من كتابه الاغانى ( ١٨ : ٢٩ ) : « شاعر متقدم مطبوع ، هجاء خبيث اللسان ، لم يسلم عليه أحد من الخلفاء ، ولا من وزراءهم ، ولا أولادهم ، ولا ذو نسيابة ، أحسن اليه أو لم يحسن ، ولم يقلت منه كبير أحد » . وهذه صفات فظيعة جدا ، تحقها أخبار دعبل وشعره الباقي بين أيدينا . ولو وجد أبو الفرج منها مناصا لما كتبها ، لأنها جميعا من الشيعة . ومع قبح هذه الصفات ، فانها لا توجب ، على وجه القطع ، طعنا مستقطا لرواية مايروي من الاخبار عن معاصره له ، وإن كانت توجب الحذر .

أما مايوجب ترجيح أسقاط روايته ، أو نقصى الثقة والصدق في هذه الرواية ، فهو شيء آخر ، كالذي رواه الصولي في كتابه « أخبار أبي تمام » ( ص ٦١ ) قال :

« حدثني محمد بن موسى قال : سمعت على بن الجهم ذكر دعبل ، فكفره ولعنه ، وطعن على أشيائه من شعره وقال : كان يكذب على أبي تمام ، ويضع عليه الاخبار ، ووالله ما كان اليه ولا مقاربا له » .

وروى الصولي أيضا في كتابه هذا ( ص : ١٩٩ ) قال :

« حدثني محمد بن موسى بن حماد قال : كنت عند دعبل بن علي ، وأنا والعمري ، سنة خمس وتلاثين ( ومعتين ) ، بعد قدومه من الشام ، فذكرنا أبا تمام ، فجعل يثقله ويزعج أنه يسرق الشعر ، ثم قال لعناله : يا فتنف ، هات تلك المخلاة . فجاء بمخلاة فيها دفاتر ، فجعل يمرحها على يده حتى أخرج منها دفترا ، فقال : أقرأوا هذا . فنظرنا فإذا في الدفتري : مكتف أبو سلمى ، من ولد زهير بن أبي سلمى . ثم ذكر شعرا رثي به مكتف ذفاة العيسى ( اختصرت الخبر ) . ثم قال دعبل : « سرق أبو تمام أكثر هذه القصيدة ، فأدخلها في شعره » ، ( يعني قصيدة أبي تمام التي أولها : « كذا فيلجل الحطب وليدح

أن أبا تمام ، نقل هذا من كتاب دعبل وأنه كان في خزانة آل سلسمة سنة ٢٢٠ هـ حيث انف « الحماسة » و « الوحشيات » . فيكون دعبل قد ألف كتابه في الشعراء قبل هذا بمصر طويل ، لا يكاد يتجاوز سنة ٢١٠ من الهجرة ، ودعبل يومئذ في نحو الستين من عمره . وإذا كان ذلك ، فيبعد جدا أن لا يكون الجاحظ قد وقف على كتاب دعبل سنة ٢٣٠ من الهجرة ، حين ألف كتاب الحيوان ، وقد مضى على تأليفه أكثر من عشرين سنة ، والجاحظ هو الجاحظ في التتبع والرواية والنقص .

واذن ، فمن الصعب ان تصديق أن الجاحظ يرى في كتاب دعبل أن خلفا قال له : « أنا والله قلتها ، ولم يقلها تايبط شرا » ، بهذا القطع ، وبهذا الاقرار الصريح من خلف ، وبالقسم برب العالمين ، ثم يتردد في نسبته إلى « خلف » ، دون « تايبط شرا » أو « ابن أخت تايبط شرا » ، كما أسلفنا بيانه . والجاحظ يعلم أن دعبل رأى خلفا وأخذ عنه ، ولكنه لم يلقه الا فترة قصيرة جدا ، ( ولا ندري متى كان ذلك ، ولكن هذه الفترة محصورة بين سنة ١٧٠ وسنة ١٨٠ من الهجرة ، إذ توفي خلف في هذه السنة ) وإذا كان الجاحظ نفسه قد روى شعرا كثيرا خلف في كتبه واستشهد به ، فما كان يمتعه أن يسقط هذا الشعر إلى صاحبه خلف الأحمر ، ويحذف القطع والاقرار واليمين من خلف نفسه ، بأن هذا الشعر شعره ، لم يقله تايبط شرا قط ! اذن ، فلا امر ما ، أسقط الجاحظ ماقراءه في كتاب الشعراء لدعبل ، ولم يبال به .

وأيضا ، من الصعب جدا أن تصديق أن أبا تمام يحرص في كتاب « الوحشيات » ، على أن ينقل عن كتاب دعبل ماخالف فيه غيره من نسبته أبيات إلى شاعر ( الوحشيات رقم : ٩١ ، كما سلف ) ، وما خالف فيه غيره في اسم الشاعر نفسه ( الوحشيات رقم : ٣٩٢ ، كما سلف ) . ثم يفارقه هذا الحرص في « كتاب الحماسة » ( وقد ألف الكتابين معا في مدة إقامته عند آل سلسمة ) ، فلا يبالى أن ينقل عن دعبل ماخالف فيه غيره مخالفة تحدد نسبة شعر إلى أحد رجلين ، أولهما جاهل هو تايبط شرا ، والآخر اسلامي توفي سنة ١٨٠ من الهجرة ، وهو خلف ! هذا عجب ! وأعجب منه أن يكون أبو تمام قد اختار في « الوحشيات » ( رقم : ٣٩٣ ) شعرا لخلف ، فما كان يمتعه أن يختار هذا الشعر الذي نسبته إلى « تايبط شرا » ، فينسبته إلى صاحبه « خلف الأحمر » ، وعنده في كتاب دعبل ، القطع والاقرار واليمين من خلف

الأمير» . ثم قال الصولي بعد ذلك : « وحدثنى محمد بن موسى بهذا الحديث مرة أخرى ثم قال : فحدثت الحسن بن وهب بذلك ، قال لي : أما قصيدة مكثف هذه فانا أعرفها ، وشعر هذا الرجل عندي ، وقد كان أبو تمام ينشدنيته ، وما في قصيدته شيء مما في قصيدة أبي تمام ، ولكن دعبل خلط القصيدتين ، إذ كانتا في وزن واحد ، وكانتا مرثيتين ، ليكذب على أبي تمام » .

فالحجر الأول، كما ترى، دال على أن دعبل كان لا يتخرج من الكذب ووضع الأخبار على شاعر معاصر له ، أصغر منه بأربعين سنة ، قال لي : لأنه حسده على جودة شعره ، وعلى ذبوع صيت في الناس لم ينله هو مع تقادم ميلاده وتقدمه في الشعر . والحجر الثاني دال أيضا على أنه لا يبالي أن يكذب ، ودال على ما هو أسوأ من ذلك : أن يلفق قصيدة من شعر مكثف في رثاء ذفافة العيسى ، ومن شعر أبي تمام في رثاء محمد بن حميد الطوسي ، ويكتب ذلك التلفيق في دفتر بعده لحاجته ، لكي يدلس على الناس ، ويتهم أبا تمام بأنه سروق للشعر . وهذا التعمد والأعداد من أقبح فعل وأخبثه .

فهذا الرجل الذي لم يسلم عليه « ذو نياحة » ، الحسن إليه أو لم يحسن ، ولم يفلت منه كبير أحد . كما يقول أبو الفرج ، والذي كان لا يتورع من الكذب ، ووضع الأخبار ، وتلفيق الشعر ، لكي يفتن في معاصره له ، أصغر منه بأربعين سنة ، حسدا وضغينة ، والذي تبلغ به قلة ميالاته ، ( أو صراخه إن شئت ) أن يعري نفسه للناس ، فيصعب بأمر فطليح جدا ، حيث يقول لأحد أصحابه : « ما كانت لأحد قط عنديمنة ، إلا تمثيت موته ! » ( الأغاني ١٨ : ٢٧ ) = ليس سهلا أن تقبل أخباره عن معاصره ، إلا على تخوف شديد ، وبعد تمحيص بالغ .

وهذه الكلمة التي رواها دعبل عن خلف ، من اقصراره على نفسه بوضع الشعر على السنة الشعراء ، ونسبته هذا الشعر الموضوع إليهم ، هي ، إلى اليوم ، أقدم ما عرفنا من الطعن في خلف ، بل أرجح أنها هي التي فتحت الباب بعد ذلك للطعن فيه ، وعليها بنى من جاء بعده . وذلك لأننا إذا جئنا إلى معاصر آخر خلف ( المتوفى سنة ١٨٠ هـ ) ، ولنعلم ( ١٤٨ - ٢٤٦ هـ ) ، وكان هذا الرجل الآخر أكبر من دعبل سنا ، وكان ممن أكثر الرواية عن خلف ، وطالت صحبته له ، وكثر سؤاله له عن الشعر ، والشعراء ، وهو محمد بن سلام الجعفي ( ١٢٩ - ٢٢١ هـ ) ، ورايانه يقول عن خلف : « كنا لا نبالي إذا أخذنا

عنه خبرا ، أو آتشدنا شعرا ، أن لا نسمعه من صاحبه » ، وهذه غاية في توثيق رواية خلف وصدق لسانه = فقد وجب علينا أن نحيط خبر دعبل بالشك والتردد في قبوله . هذا ، إلى ثرق آخر بين الرجلين ، فدعبل شاعر ألف كتابا في الشعراء ، وكان همه استجادة الشعر ، ليس من صناعته تحقيق رواية الشعر . أما محمد بن سلام ، فهو كبار القوامين على رواية الشعر وتمحيص أخبار الشعراء وأخبار الرواة ، وكانت هذه صناعته ، ومن أجلها ألف كتابه « طبقات فحول الشعراء » ، وغيره من كتبه . وفرق ثالث ، فمحمد بن سلام ، وخلف الأحمر ، كلاهما بصري ، طالت صحبتهما . وأما دعبل فكوفي ، لعله لم يلق خلفا إلا فترة . قصيرة تقع فيما بين سنة ( ١٧٠ هـ ) وسنة ( ١٨٠ هـ ) ، عند دخول خلف إلى الكوفة ، بعد وفاة شيخه الكوفي حماد الراوية ( ٩٥ - ١٥٥ هـ تقريبا ) ، هذا ، على فرق ما بين الرجلين في العمر ، في زمن حياة خلف . فأى الرجلين أحق بالثقة في أخباره عن خلف ؟ هذا بين فيما أظن .

وأذن ، فما الذي حمل دعبل الكوفي على أن يدعي على خلف البصري خبرا فيه طعن على روايته ؟ هو ما كان من العصبية الغالبة على أهل الكوفة وأهل البصرة . ومن التنازع بين رجالتهما على آليات التفريق مما دعي إلى ما هو مشهور من طعن بعضهم في بعض ، كقول محمد بن سلام البصري في أحد رواية أهل الكوفة : « كان أول من جبع أشعار العرب وساق أحاديثها ، حماد الراوية . وكان غير موثوق به ، كان ينحل شعر الرجل غيره ، وينحله غير شعره » ، ويزيد في الأشعار « طبقات فحول الشعراء : ٤٠ ، ٤١ ) ؟ هذا جائز = أم هو شيء أخص من ذلك ، هو ما يروى من قول خلف الأحمر رواية البصرة ، في شيخه حماد رواية الكوفة : « كنت أخذ من حماد الراوية ، الصحيح من أشعار العرب ، وأعطيه المنحول ، فيقبل ذلك مني ويدخله في أشعاره » ، وكان فيه حق ، ( الأغاني ٦ : ٩٢ ) ، فيكون ذلك من فعل دعبل ، ردا على مقالته ومقالة أهل البصرة في حماد رواية الكوفة ؟ هذا جائز أيضا . أم هو شيء أخص من ذلك جدا ، كان بين خلف رواية أهل البصرة ، وكانت فيه حدة طبع ، وبين هذا الفتى الكوفي الذي لم يتجاوز الخامسة والعشرين من عمره حين لقيه ، على قلة ورعه وشدة تبيحه ، فأنار خلفا ، فاحتد عليه خلف ، فاضطفن الفتى ضغينة ، فوجد شفاها في خبر يضعه عليه كعادته . يكون مطمنا في الثقة بما هو مشهور به من الرواية ، ويكون ردا على مقالة خلف رواية

البصرة في حصاد رواية الكوفة ، ويكون الخبر هجاء لحلف ميتا ، إذ لم يتيسر له هجاءه حيسا بالشعر ؟ وهذا أيضا جائز جدا ، وأخشي أن يكون حقا ، يطابق ما قدمنا من صفة دعبيل ، الذي لم يسلم عليه ذو نباهة ، أحسن إليه أو لم يحسن ، ولم يغلت منه كبير أحد ، وهو خلق لا يتخلف في شعر ، أو في تأليف كتاب .

فاذا انتهينا من بعض القول في حال دعبيل ، وما يعترض أخباره عن معاصريه ، من الشك فيها والتردد في قبولها ، فقد تيسر الجواب عن الأمر الذي دعا الماحظ وأبا تمام إلى إسقاط مآقراء في كتاب الشعراء ، لدعبيل .

أما الماحظ ( ١٥٠ - ٢٥٥ هـ ) ، فهو لدعة دعبيل ( ١٤٨ - ٢٤٦ هـ ) ، والأول بصرى ، والثاني كوفي ، وكلاهما رأى خلفا وسمع منه قبل وفاته ( سنة ١٨٠ هـ ) . إلا أن فرق ما بينهما أن الماحظ منذ نشأته رأى خلفا زمانا طويلا ، وصحبه وسمع منه كثيرا ، لأنه بصرى مثله . فهو إذن أعلم بما عند خلف ، وأشد تحققا بالتلقى عنه ، مع ما في طباعه من حسن المسألة وخوب التقصي . وأما دعبيل الكوفي ، فلم يلقه إلا لقاء قصيرا جدا ، فيما أرجح ، ( فيما بين سنة ١٧٠ وسنة ١٨٠ هـ ) ، عند دخول خلف البصرة إلى الكوفة ، كما أسلفنا . فلا يكون عجيبا عند الماحظ إذن ، أن يرى في كتاب شاعر كوفي ، لم يلق خلفا إلا لقاء محدودا ، يزعم فيه أن خلفا حدثه في شأن هذه القصيدة فيقول : أنا والله قلتها ، ولم يقلها تابط شرا . على وجه القطع ، وبالإقرار على نفسه بما يقدح في الثقة بروايته ، وبالبين البينة ! ثم ينظر إلى نفسه ، فيرى أنه صاحب خلفا وطالت صحبته له وتلقيه عنه ، فلا يجد عند نفسه ، ولا عند غيره ، أنه سمع مثل هذا منه ! ثم ما الذي آنس خلفا الشيخ البصري الراوية ، من دعبيل الفتى الكوفي الشاعر ، حتى يحمله مثل هذا الإقرار على نفسه بوضع الشعر على السنة الشعراء ونسبته إليهم ، ويضمنه طعنا على روايته وأسسها فيه فيما اختص به من رواية الأشعار واللغة ؟ وما الذي نأى بخلف ، أن كان لا يد فاعلا ليبري ، ذمته ، أن يقر ببطل هذا لكبار أصحابه أو تلازمته من البصريين ، وهم كانوا أحق بأن يعلموا ذلك منه ، كأبي عمرو بن العلاء ( ٧٠ - ١٥٦ هـ تقريباً ) ، أو الأصمعي ( ١٢٣ - ٢١٦ هـ ) . أو من هو دوتهما من أصحاب التفتيش عن الشعر ورواته ، كمحمد بن سسلا الجهمي ( ١٣٩ - ٢٣١ هـ ) ، أو ممن بعدهم من أقران دعبيل الكوفي كالماحظ نفسه ؟

وههنا سؤال يعرض ، فيقال : لم سكت الماحظ عن ذلك ، وقد رآه مكتوبا في كتاب دعبيل ؟ وجواب ذلك أن المناسبة هي التي تستخرج الكلام . والماحظ في « كتاب الحيوان » ، لا يستقصي خبر تابط شرا ، ولا ينظر في صحيح شعره ومنحوله ، وإنما هو مستشهد بشعر ، فليس يدعوه شيء إلى ذكر ما قاله دعبيل . هذه واحدة . وأخرى : أنه لو كان قد صرح عنده خبر دعبيل ، وهو إقرار من خلف ، لما كان وسعته إلا أن يرد الشعر إلى صاحبه ، وهو خلف . فقول الماحظ حين ذكر بيتا أو أبياتا من القصيدة ، أنها « لتابط شرا » ، إن كان قالها ، كما سلف يدل بذاته على أنه قد أسقط كلام دعبيل بلا إرتياب في كذبه ، ويدل أيضا على أن تردده في نسبتها كان إلى « تابط شرا » أو « ابن أخت تابط شرا » ، كما قلنا في الكلمة السابقة . وثالثة : أن كلام دعبيل نفسه ، يدل على أن القصيدة كانت سائرة عند الرواة عن أنها من شعر « تابط شرا » ، يروها البصريون والكوفيون جميعا ، لأنه قال : « قال لي خلف ، وقد تجارينا في شعر تابط شرا ، وذكرنا قوله : إن بالشعب التي دون سلع » ، ومعنى « التجارى » ، أنهم كانوا يتذكرون شعر تابط شرا حتى بلغوا هذه القصيدة ، فقال له خلف مقال . ومعنى هذا أن دعبيل ، وهو فتى حدث كوفي ، كان يروها كما يروها خلف ، وهو شيخ قديم بصرى ، ويروها الماحظ أيضا وهو بصرى معاصر لهما . فلا يبعد أن يكون الماحظ يروها عن شيخ آخر غير خلف ، لأنه سلك التسويغ التمدد من رواية البصرة ، فإن له كذب دعبيل على خلف ، مع المشهور من كذبه على أبي تمام ، كما رأيت قبل . فأغضى عن كذب دعبيل ، لأنه ليس رواية ولا إلى الرواة في شيء . ثم لعله كره التعرض له اتقاء لسمانه الذي لم يغلت منه كبير أحد من معاصريه ، كما قال أبو الفرج ، والماحظ أقوم معسرفة بذلك منه ، فهو أخرى باتقائه .

ومثل ذلك أو شبيه به ، يقال عن أبي تمام الشاعر . فهو حين ألف كتاب الحماسة ، لم يكن من همه ذكر اختلاف الرواة في نسبة الشعر ، ولا اختلافهم في ألفاظه ، وإنما كان يتخير بين الكلام ، فهو حين رأى كلام دعبيل ، لم يحفل به لأنه ليس من بابته ، ولعله أيضا قد تبين كذب دعبيل على خلف ، من وقوفه على روايات متعددة للقصيدة ، عن خلف وعن غير خلف ، في كتب آل سلبة ، فأسقط الخبر وطرحه ، وهو غنى عن بيانه أو ذكره . ولو صرح عنده خبر دعبيل ، لما تردد في نسبة القصيدة إلى خلف ، كما قلنا من قبل . وأبو تمام ، على صغر سنه ، خير من هجاء

دعبل وكذبه عليه ما خير ، فاذا كان يكذب عليه وهو حي بعد ، فهو على من مات اكذب .

هذا ، وكتاب الشعراء لدعبل من الكتب القديمة التي ضاعت ، ولم تصلنا . ولعله قيل أن يضيع كان قد سقط عند العلماء والمؤلفين ، لأنى لم أجد أحدا ، من قدماء أصحاب الكتب في الشعر ، يحيل عليه أو ينقل منه إلا في مواضع قليلة جدا . واستثنى محمد بن داود بن الجراح ( ٢٩٦ هـ ) ، فإنه في « كتاب الورقة » نقل عنه فاكسر النقل ، في ثلاثين موضعا ونيف ، من كتاب صغير جدا ، لا يزيد عدد صفحاته عن ( ١٢٢ ) صفحة . أما ابن المعتز ( ٢٤٧ - ٢٩٦ هـ ) ، فلم ينقل عنه في « طبقات الشعراء » ، إلا في موضعين أو ثلاثة على الأكثر . وأما أبو الفرج الأصفهاني ( ٢٨٤ - ٣٥٦ هـ ) ، وكان أحقهم بالنقل عنه ، فإنه لم يذكره في كتابه الكبير « الأغاني » ، وإنما روى بإسناده عن دعبل ، لا عن كتابه ، في مواضع قليلة . وأما الأمدى ( - ٣٧١ هـ ) في كتابه « المؤلفات والمختلف » ، فنقل عنه في ستة مواضع . وأما المزرباني ( ٢٩٦ - ٣٨٤ هـ ) ، فليس في كتابيه ( الموشح ، ومعجم الشعراء ) نقل عنه . أما ما بعد ذلك ، فلا أظنني رأيت له ذكرا إلى زماننا هذا . وقدم الكتاب ، وشيرة دعبل ، لأنها كانا يكفلان لكتابه البقاء ، ولكن يظهر أنه كان في الكتاب بعض آفات ، كهذه الآفة التي ذكرناها . حيث الناس على إسقاطه ، ولعلك تعلم أن زمان هؤلاء القدماء لم يكن كزماننا ، فإن أهل علمهم كان يقوم على التحيص ، فإن وجدوا في كتاب أو في صاحبه عللا قاذحة ، أسقطوه ، مهما بلغت منزلة صاحبه وشهرته . أما زماننا ، فانت تعلم ، وأنا أعلم !! وشرح هذا يقتضينا أن نخوض في الأباطيل والأسماز مرة أخرى ، وهو مما كان ثم انقضى !

واذن ، فأول من نقله قال هذه المقالة في خلف ، هو دعبل الشاعر ، ثم تابعه ابن قتيبة ( ٢٩٦ - ٣٧٦ هـ ) . وابن قتيبة رأى دعبل ورؤي عنه ( الشعر والشعراء : ٤٠٣ ) ، ثم ترجم له في كتابه هذا ، ولكنه كان مائلا عن أبي تمام الطائي فلم يترجم له ، كما لم يترجم له شيخه دعبل من قبل في كتاب الشعراء . ثم لم يذكر أبا تمام إلا في ثلاثة مواضع من كتابه : في ترجمة مسلم ابن الوليد ، وذكره بدعي مسلم في شعره ، ثم قال : « وعليه يقول الطائي في ذلك ( ص : ٨٠٨ ) » وقال بعد قليل : « ومن يديعه الذي اعتلته

الطائي » ص : ٨١ ، كانه يتهمه ، كما اتهمه دعبل ، بالسرقة . وفي الموضع الثالث ذكر حجا ، دعبل فيه . أفنتظن أن ابن قتيبة كان قد وقف على « كتاب الحماسة » لأبي تمام ، فرأى هذه القصيدة منسوبة إلى ثابت شرا ، فاحتجى خبر شيخه دعبل في نسبتها إلى خلف ، وأنه هو الذي قالها . و« نحلها ابن أخت ثابت شرا » ، وزاد عليه فقال : « وكان خلف يقول الشعر وينحله المتقدمين » ، فيكون السبب الذي حمله على هذه المقالة ، هو ميله عن أبي تمام ، وإثارة دعبل عليه ؟ لا أدري ، ولكنه قول يمكن أن يقال ، يضم إلى ماقلته في الكلمة السالفة . في أمر نسبة ابن قتيبة هذه القصيدة إلى خلف .

بقي شيء آخر ، أجده لازما على أن أوضحه ، لأنى أحب أن أجعل كل شيء بينا غير مهم ، لأن خطر الإبهام شديد مفسد للعقل والعلم جميعا ، ولأنه آفة هذا الزمان . وقد مر بك أنفا قول ابن سلام في حماد الراوية ، أنه « كان ينحل الرجل شعر غيره ، وينحله غير شعره » ، وقول خلف فيه أيضا : « كنت أخذ من حماد الراوية ، الصحيح من أشعار المسرب ، وأعطيه المنحول ، وكان فيه حق » . ثم قول ابن قتيبة ، كما ذكرت في المقالة السالفة : أن خلفا قال هذه القصيدة : « ونحلها ابن أخت ثابت شرا ، وكان يقول الشعر وينحله المتقدمين » . والخلط بين معنى « نحل » في كلام ابن قتيبة ، ومعناها في كلام ابن سلام ، وخلف ، أدى إلى الحاجة طال أمدها في شأن الشعر الجاهلي وروايته .

فإن قتيبة إنما يعني بقوله « نحلها » و« ينحله المتقدمين » ، هو أن يقول بعض رواة الشعر ، أو بعض المولدين شعرا ثم ينسبه إلى المتقدمين من الشعراء . فهو يستعمل اللفظ على أصل وضعه في اللغة بمعنى : أن تضيف قولا أو نسبة إلى من لم يقله ، وهذا الضرب من الشعر ومن نسبته ، لا يقال له « منحول » ، إنما يقال له « موضوع » و« مصنوع » . وأما أن « ينحل الرجل شعر غيره » وينحله غير شعره » و« المنحول » ، في كلام خلف وابن سلام ، فإنه أشبه بالاصطلاح ، ويراد به ما يكون عند أحد الرواة من شعر معروف لشاعر متقدم بعينه ، فينسبه الراوية إلى شاعر متقدم آخر . وهذا خلط في نسبة الشعر ، لا أكثر ، ولا يبيح لأحد أن يقول في صفة هذا الشعر أنه « موضوع » أو « مصنوع » . وهذا الخلط لا يقدح في صحة الشعر ، إذا كان جاهليا أو اسلاميا ، وإنما يقدح في صحة نسبته . وبين هذين فرق عظيم ، فهذه القصيدة مثلا ، يمكن

## على هذا دار القمم !

وهذا مثل « و » القمم ، « انا » من نحاس  
واسع الجوف مستديره ، له عنق طويل ضيق جدا .  
وكان أهل المساهلية اذا سرق لهم شيء ، واتهموا  
أحدا ، جاسوا بالكاهن ليبين لهم ويستخرج  
السرقه ، فاستدار القماس حوله ، ويأخذ مو  
قمقا ، ويجعله بين سياتيه ، ويدور على الحلقة  
وهو ينفث في القمم ويدندن ، فإذا انتهى الى  
السارق دار القمم ، وعرف السارق ، مضرب  
هذا مثلا لكل أمر كان مبهما غامضا ، ثم بعد لاي  
ما استبان غامضه وانكشف سره ، وهكذا كان  
أمرى فيما شغلنى به يعينى وشغل الناس .

وهاتحن نقضى ، بعد الهم والتعب ، الى القول  
فى القصيدة نفسها ، وفيما تقتضيه أسئلة يعينى  
حقى عنها ، وعن غيرها من الشعر . وإذا كنا  
فرغنا من هم وتعب ، فأنى لمقبل بك وبمنفى على  
تعب آخر . فمن أول ذلك أن الوزير الأندلسى ،  
أبا عبيدة البكرى ( - ٤٨٧ هـ ) ، ذكر من  
القصيدة أليسا فى كتابه « اللآلئ » ، فى شرح  
أصل القائل ( ص : ٩١٩ ) ، فقال : « اختلف  
فى نسبة هذا الشعر » ، وهى قصيدة ، ونبط  
صعب ، « ومن هذه الصفة التى وصف بها  
القصيدة ، استمرت عنوان هذه المقالات » .

وقوله : « نبط صعب » ، كلمة مبهم غريبة  
تستوفى الناظر ، وقد استعارها أيضا صديقتنا  
الحكيم الدكتور عبد الله الطيب ، فى كتابه  
« المرشد » الى فهم أشعار العرب ( ١ : ٧٠ ) ،  
وجعلها صفة لثلاثة من بحور الشعر النادرة فى  
الاستعمال ، وهى : « بحر المديد » العروض  
الأولى والثانية ، و « بحر الخفيف الثانى » ،  
و « بحر البسيط الثالث » ، وقصيدتنا هذه من  
« بحر المديد » العروض الأولى ، فتوشك  
استعارته أن توهم أن أبا عبيدة البكرى أراد بقوله  
« نبط صعب » ، ما يراه صديقتنا ونراه معه ، من  
عسر وصعوبة فى « بحر المديد » العروض الأولى ،  
ولكن هل أراد ذلك أبو عبيد ، أم تراه أراد نبط  
الشعر من حيث هو شعر ، فتكون كلمته عندئذ ،  
كلمة ناقد بصير بجوهر الشعر .

إما هذا « المديد الأول » ، الذى وصفه الدكتور  
عبد الله بالصعوبة والعسر ، وبأن فيه « صلابة  
وحشية وعنفا » ، وبأن نغماته فيها « قعقة  
وتقطع » ، من نوع التقطع الذى تسمعه بين دقات  
القاطرة ، وأنه لا يستبعد أن تكون تعجيلاته  
« قد اقتبست فى الأصل من قرع الطبول التى  
كانت تلقى للحرب » ، وأنه « ليس من عسر وب

أن يقال : انها منجولة على تأبط شرا الجاهل ،  
بمعنى أنها ليست مما يصحح الرواة من شعر تأبط  
شرا : وإنما هى من شعر « ابن أخت تأبط شرا »  
الجاهل أيضا ، فلا يقدح ذلك فى جاهليتها . وإن  
أشكل على الناقدين وجه تمييزها من شعر تأبط  
شرا . أما إذا قلت انها « موضوعة » أو « مصنوعة » ،  
فمعنى ذلك أن أحد الرواة ، وهو مولد ، قالها  
ونسبها الى تأبط شرا . فإذا كانت كذلك ، فإن  
وجه تمييزها من شعر تأبط شرا ممكن .

ومحمد بن سلام فى كتاب طبقات فحول  
الشعراء ( ص : ٤٠ ) ، قد أوضح هذه القضية  
كل الايضاح ، فقال : وذكر المنحول من الشعر :  
« وليس يشكلى على أهل العلم زيادة الرواة ولا  
ماوضعوا ، ولا ماوضع المولدون » ، أما عضل بهم  
أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء ،  
أو الرجل ليس من ولدهم ، فيشكل ذلك بعض  
الاشكال . « وأذن ، فما وضعه الرواة ، أو  
معاصروهم ، من شعر قالوه هم ، ثم نسبوه الى  
شعراء الجاهلية ، ليس مما يشكلى على أهل العلم  
تمييزه ، مهما بلغ من اتقان الراوية فيما صنع من  
الشعر » . وهذه قضية يصححها العقل بالتأمل  
ولا يمكن أن يؤتى عالم بالشعر من هذه الناحية ،  
الا اذا كان غير حقيق بعلمه . « اتظن بعد هذا  
أنه يمكن أن يضع خلف شعرا مصنوعة ، ثم  
ينسبها الى جاهل ، وبينهما نحو مئتين سنة ، ومع  
شدة اختلاف النشأة ، ومع تبدل الزمان ، ويسير  
هذا المصنوع فى رواة الكوفة والبصرة القدماء ،  
ويعرفه ، الجاحظ وأبو تمام ، وهما من حما ،  
ويعرفه أيضا من لا تعلم من أمة نقد الشعر فى  
عصر الرواية وشيوخها ، ثم يجوز عليهم هذا  
الشعر المصنوع ، كما يظن القفطى (صاحب التحف  
الونادر !! ) = ثم ماذا ؟ ثم لا يكون فيهم من  
يميز ذلك ، حتى يحتاج الأمر ، بعد زمان من  
سيرورة الشعر فيهم ، الى أن يمر خلف شيخ  
البصرة ، لدعيل الفتى الكوفى ، بأنه هو الذى  
وضعه وصنعه !! أى سنخ هذا ؟ ولو كان الأمر  
فى بيت أو بيتين ، لقلنا : عسى أن يكون ! أما فى  
قصيدة تامة كهذه فلا ، ولا كرامة !

وبعد ، فالقصيدة ، كما قلت من قبل ، قصيدة  
جاهلية لاشك فى جاهليتها من هذا الوجه الذى  
أطلت فى بيانه . ومعذرة الى القراء وما يحمل وزر  
هذا كله فى الحقيقة ، سوى يحى حقى ! فهو  
الذى حاجنى الى ذلك والى غيره ، و « لو ترك القفا  
لنام » !



المجرد . وأى شيء أصعب من هذا ؟ وإن لم تصدقنى فحرب !

والتمتنى تهجم به أمانيه على المعاطب ! فمن البين أن ما أتمناه سوف يرمى بنا فى اليم ، يم العروض الذى لا يدرك قرره ولا شطاه ! وهو علم سلب النشر، حقهم فى معرفته ، كما سلبوا حقهم فى معرفة شئ من علوم أمهم ، ومن علوم لسانها ومن علوم تاريخها ، بالتبحر والسفل على إرماج التعليم من ناحية ، وبالجرأة على حذف علوم كثيرة قديمة بجره قلم ، وبلا تدبر أو إعادة نظر ، من ناحية أخرى ، فهل يؤذن لى أن أقول شيئا فى أصول « علم العروض » يعين جهرة القراء ، لا لضياع هذا العلم الجليل لى زماننا ، وقلة الاحتفال به وبأهله ، على منابه ما ينبغي أن نطلبه فى بيان « نقل » تحسه الأذن فى مجرى هذا البحر ! وكنت أتمنى ، والأمانى ما علمت ، أن يكون كتاب الخليل فى « علم العروض » وصلنا كما كتبه هو ، لأنه وضع هذا العلم ابتداء على غير قياس ، ولكن الذى وصلنا هو كتب العروضيين من بعده ، بعد أن استقر لهم قراره ، فصاغوه على غير طيافة الخليل ، وإن كانوا فى خلال ذلك قد نقلوا شيئا من أقواله ، مع اختلافهم فيما نقلوا عنه . فمن أجل ذلك جعلت أساس نظرى فى « العروض » دوائر الخليل الخمس وبيان وبحورها الخمسة عشر مستعينا بكتب الخلف من بعده . وسأبدا ببعض البائى : المعروفة فى هذا العلم ،

والتي لا يشك فى أن الخليل هو واضعها ، إذ عليها يتوقف فهم ما أريد أن أقوله ، وعليها أيضا يعتمد بيانى عن ملاحظة وقفت عليها بقتة فى دوائره وعروضه ، وهى ملاحظة توشك أن تكون فيما أرجح طريقا مستتبيا يؤدى الى الكشف عن سر « الدوائر الخمس » التى تركها لنا الخليل ، والتي لم يهتد أحد بعد الى الكشف عن غامضها ، ثم عن أسرار التغمى الهائل الذى يتحدر من جبال الشعر العربى كله ، قديمه وحديثه ، والذي استخرجه الخليل بالسمع المجرد ، ثم حصره هذا الحصر المنهل فى دوائره الخمس ، وبحورها الخمسة عشر ، قائى رجل كان الخليل بن أحمد !

وسأضمن كلامى ما نقله العروضيون ، وما تجده فى كتبهم ، وأزيد عليه ما أداى اليه النظر فى الدوائر ، مع التنبيه أحيانا على ما استخرجته من الدوائر . وعروض الخليل كله مبنى على شيئين ، على ما سماه : « الأسباب » و « الأوتاد » فالأسباب سببان : « سبب خفيف » وهو حرف متحرك يتبعه ساكن ( - ) و « سبب ثقيل » وهو حرفان متحركان ( - - ) ، والأوتاد وتدان « وتد مجعوع » ، وهو ثلاثة أحرف ،

المصادفات ، أن القصيدتين اللتين اختارهما الأوائل منه ، كلتاهما مرتيتان تارتان مقعيتان بروح الانتقام = كل هذا قد يجربى الى المدحور فى « علم العروض » . وأنا إذا فعلت ذلك فقد أقيت بنفسى فى بحر لا يسلم عليه سابع . وما أنا يسابع ! وأخوف من الفرق عندي ، أن أهرج على نفسى صاحبها لى ، طويل الأناة فى طاهره ، سريع التقلت فى باطنه ، يقبل عليك بأديه مستعيا مصغيا ، وهو مدير عنك باحتدام نفسه رافضا متحديا . وهذا الصاحب العزيز ، يجد فى مجادلتى لذة ضارية ، تفرغنى أحيانا ! وهو يقوم بعلم العروض ، فجدا لى معه غير مشر ! وهو متى بمنزلة الولد ، ولكنه صاحب فضل على . لأن جداله هو الذى أقبل بى ، بعد هجر طويل جدا ، على علم العروض ، فحببه الى يعد أن كنت أصد عنه مرضا . والأمم بعدئذ لله ، ولا بد مما ليس منه بد ! ثم رحم الله الخليل بن أحمد ، فلو حب من رقدته ، فاطلع على أهل هذا الجبل ، كيف يخوضون فيه وفى عروضه ، لراى العقل الذى فى الجماجم قد عساد رارا ( أى مخا ذاتيا كمنح العظام البسوالى ) ، ولتمنى أن لا يكون وضع للناس عروضه ، حتى يسلم عرضه من قوارص السنتهم ، ومن طيش عقولهم . وأى رجل كان الخليل ، لو كان لعلمه ورثة أو جزاء الله عن الناس أحسن الجزاء .

والذى استقصاه القدماء ، والمحدثون أيضا . أن هذا « المديد الأول » يقل قلة طاهرة فى شعر الجاهليين والإسلاميين جميعا ، حتى لا تكاد تنح فى شعر الجاهلية الا على أبيات منه أو قطع قصار جدا ، شدت منها هذه القصيدة \* ( وعدة أبياتها ٢٦ بيتا ) ، وشدت فى شعر الإسلاميين قصيدة الطرماع ( وعدة أبياتها ثمانون بيتا ) . وعال القدماء ذلك بقولهم : ( وقل استعمال هذا البحر لتقل فيه ) ، وهو ما سماه صديقنا الدكتور عبد الله « عسرا أو صعوبة » . ولطف القدماء أدق وأقوم بالمعنى ، وقالوا « الثقل » ولا يعنون الذم ، وإنما يعنون شسيتها مهمسا عندهم ، الكشف عنه باللفظ المكتوب أمر صعب ، وأصعب منه التعبير عن علاقة هذا البحر بخوارج النفس ، وبالطباع المركوزة فى بنية الشاعر نفسه ، وبالحالة التى ينبغى أن يكون متلبسا بها بيته وبين نفسه . وليس من همى هنا ، أن سنج فى بحر العروض ، ولكنى أتمنى أن أوفق الى تعليل « الثقل » فى هذا البحر وحده ، وإلى الأمانة عن بعض ما يطلع به من حالات النفس ، ثم لا أزيد على ذلك . وهذا أمر شساق مخيف ، لآنى أريد الأمانة ، باللفظ المنطوق ، عن غامض ما يتلقاه آخر الحس بالسمع

حرفان متحركان ، يتبعهما حرف ساكن ( - ) = و «تد مفروق» ، وهو حرف متحرك ، يتبعه حرف ساكن يليه حرف متحرك ( - و ) . ومن هذه الاسباب والاولاد ، ضبط الخليل عروضه بما سماه «الأجزاء» ، واتخذ لفظ (فعل) رمزا ، صرف منه كلمات موزونة تدل مجتمعة على موقع الاولاد من الاسباب ، وموقع الاسباب من الاولاد . و «الجزء» قد يكون مركبا من وتد مجموع ، معه سبب خفيف (١) = وقد يكون مركبا من وقد مجموع ، معه سببان خفيفان (٢) = أو يكون مركبا من وتد مجموع معه سبب ثقيل وسبب خفيف (٣) = أو من وتد مفروق ، معه سببان خفيفان (٤) . وأخرج الخليل من هذا التركيب : الودت المجموع الذي يكون معه سببان ثقيلان ، لأنها اذا جاءا بعد الودت ، تابعت أربع حركات ، وهو ثقيل التتابع لا يقوم به الميزان واذا جاءا قبله تابعت ست حركات وهو لا يكاد ينطق ! ثم أخرج الودت المفروق الذي معه سبب ثقيل وسبب خفيف ، وهو مثل ما قبله وأشد ثقلا ، ولا يقوم به الميزان ، وأخرج الودت المفروق الذي يكون معه سببان ثقيلان ، لانه لا يكاد ينطق ! لتتابع خمس حركات فيه .

وهذه الأربعة التي بينتها سماها الخليل «الاصول الأربعة» وهي تبدأ بالاولاد ، وجعل رمز الاول «فعل» : ( فعل ) وتد مجموع ، و ( لن ) سبب خفيف = وجعل رمز الثاني «مفاعيلن» : ( مفا ) وتد مجموع ، و ( عيلن ) سببان خفيفان = وجعل رمز الثالث «مفاعلتن» : ( مفا ) وتد مجموع ، و ( وعلتن ) سبب ثقيل بعده سبب خفيف = وجعل رمز الرابع «فاع لائن» : ( فاع ) وتد مفروق ، و ( لائن ) سببان خفيفان . ثم أدار الاسباب من حول الاولاد ، فقدم الاسباب كلها ، وجعل الودت آخرها ، فخرجت عنده أربع صور ، ثم جعل الودت وسطا بين سببين ، فخرجت عنده ثلاث صور أخرى ، طرح منها واحدة ، كما سابين ، وبقي عنده اثنتان وهذه الستة سماها الخليل ( الفروع ) فصارت «الأجزاء» كلها عشرة أجزاء ، وتسمى أيضا «الأركان» ، و «الأمثلة» ، و «الأوزان» ، و «الأنواع» ، و «التفاعيل» ، وهذا الاسم الأخير «التفاعيل» هو الذي فتن باستعماله أهل زماننا واقتصروا عليه ، ولعلهم هذا ذبول وقصص ! ورحم الله الخليل ! والعروضيون قد ذكروا كل هذا في مفتتح كتبهم ! ثم أغفلوه اغفالا تاما عندما نظروا في العجور - والأمر عندي يحتاج إلى إعادة نظر في بناء «علم العروض» ، فمن أجل ذلك حاولت

أن أرتب ماظهر لي في دوائر الخليل ترتيبا آخر ، وأن أسمي كل وتد باسم ، طبقا لموقعه من الجزء وهذا هو التقسيم الذي استظهرته :

أ - فالأجزاء التي تبدأ بالودت أربعة ، وهي «الاصول الأربعة» التي يدور عليها العروض كله ، وسميت الودت المبدوء به : «بدا» ( يفتح ) الياء وسكون الدال ) ، وجمعه «أبداء» ، وهذا بيانها :

#### (١) فعولن (٢) مفاعيلن (٣) مفاعلتن (٤) «فاع لائن» .

و «البدا» فيها اما وتد مجموع هو في الاول ( فعو ) ، وفي الثاني والثالث ( مفا ) = واما وتد مفروق في الرابع هو ( فاع ) . وبين أن الاصل الاول : وتد مجموع يتبعه سبب خفيف ، وهو خماسي = والاصل الثاني : وتد مجموع يتبعه سببان خفيفان = والاصل الثالث وتد مجموع يتبعه سبب ثقيل ، يليه سبب خفيف = أما الاصل الرابع ، فهو وتد مفروق يتبعه سببان خفيفان . وهذه الثلاثة الأخيرة سباعية .

أما «الفروع» فقسمان : قسم ينتهي بودت ، وقسم يتوسط الودت بين سببيه . وطريقة تفريع القسم الاول : أن تأخذ الاسباب مجتمعة ، فتقدمها بترتيبها على الودت . وطريقة تفريع القسم الثاني : أن تأخذ آخر السببين ، أو أحدهما ، فتقدمها عليه ، وبذلك يخرج لنا هذان القسمان من الفروع : وهذا التفريع على الاصول مهم جدا عند النظر ، فأجعله ، دائما على ذكر منك .

ب - والأجزاء التي تنتهي بودت أربعة ، طبقا لما يقابلها من الاصول . وسميت الودت في هذه المكان «طرفا» وجمعه «أطراف» - وهذه هي :

#### (١) فاعلن (٢) مستعلن (٣) متفاعلن (٤) مفعولات .

و «الطرف» فيها وتد مجموع في الثلاثة الاولى وهو ( علن ) = وتد مفروق في الرابع ، وهو ( لات ) . وبين أن الودت المجموع في الفرع الاول يسبقه سبب خفيف هو ( فا ) والفرع الثاني يسبقه سببان خفيفان هما «مستف» = والفرع الثالث يسبقه سبب ثقيل يتبعه سبب خفيف ، وهما «متفا» = أما الودت المفروق فيسبقه سببان خفيفان ، هما ( مفعو ) والفرع الاول خماسي ، والثلاثة الأخرى سباعية .

ج - وأما الأجزاء التي يتوسطها الودت ، فاثنتان وحسب ، وهما فرعان على الاصل الثاني ، والاصل الرابع ، وسميت هذا الودت «وسطا» ، وجمعه «أوساط» ، وهما هذان :

## (١) فاعلاتن (٢) مس تقع لن \*

( وقراءة : تقع ، يفتح التاء وسكون الفاء ، وكسر العين ) و « الوسيط » فيها في الأول ( علا ) ، وهو ورد مجموع = وفي الثاني ( تقع ) ، وهو ورد مفروق . وظاهر أن كلا منهما يقع بين سببين حقيقيين ، وهما جميعا سياعيان .

ومن حق عدم تضمين مس في المصروع أن يكون أربعة نغمات سببه بعد خروج الأوصال دون « تعوي » ، لأن « معو » لا يمكن أن يكون وسطا بين سببين ، إذ ليس بعده أي نغمة غير سبب واحد . وسنذكر خروج الأوصال ، وسنذكر « مدحلت » ، لأنها لو فعلت أول أسببي ، وهو سبب نغلي ( علف ) ، لتتسبعت أربع حركات ( علف ) ، وهو مما لا يقوم به الميزان . وخارج أيضا تقديم آخر أسببي ، وهو ( تن ) ، ليصير على وزن « فاعلاتن » ، ولا يستقيم في العروض أن ينتهي الجرس بحرف متحرك ، إلا في « يوند المروى » ، « مفعولات » ، كما مضى .

فهذه عشرة أجزاء سنذكر في تفصيل حكم العروض ، وهو الميزان الذي وضعه الخليل في دوائره ، لتستخرج منها البحور الجامعة خمسة عشر . وأرجع الآن ترتيبا يشبه اليمين ، أن هذا الذي ذكرته أيضا بهذا الترتيب ، وبهذا الرسم هو الذي كان في كتاب الخليل ، ولكنه يسهل سياقه واحدة يغير بيان لموقع الأوصال في الأسبابت طلبا للاختصار . وهذا شاذ كل من يقع أهولا جديدة لعلم لم يسبق إليه ، بما ظنك بصاحب هذا الجهد الحارق الذي ضبط فيسه مالا يتوهم ضبطه بمثل السهولة التي نراها اليوم ، وقد استقر عندنا العلم واستقامت طرائقه ومعالجه . ولكن العروضيين الذي تلقوا « عروض الخليل » ودوائره ، شغلهم ضبط هذا العلم وتنظيمه وتفريره ، عن مراد الخليل في تقسيم « الأصول » و « الفروع » ، طبقا لمواقع الارتاد ، فاستحسنوا أن يجعلوا هذه الأجزاء العشرة : ثمانية في اللفظ ؛ وعشرة في الحكم ! وذلك لأنهم رأوا التشبيه واضحا في النطق واللفظ بين الجزء المبدوء بالوثة المفروق ( فاع لاتن ) والجزء الذي يتوسطه الوثة المجموع ( فاعلاتن ) ، فاقصروا على رسم واحد فيها جميعا هو ( فاعلاتن ) ، وإن بقي معلوما عندهم أن ( فاعلاتن ) المبدوء بالوثة المفروق ؛ لا يكون إلا في « بحر المضارع » وحده . ثم رأوا التشابه واضحا في النطق واللفظ بين الجزء الذي يتوسطه الوثة المفروق ، وهو ( مس تقع لن ) والجزء الذي ينتهي بالوثة المجموع ، وهو ( مستقلن ) ، فاقصروا أكثرهم على رسم واحد فيها جميعا ، وهو « مستقلن » ، وإن بقي معلوما

عندهم أن « مس تقع لن » الذي يتوسطه الوثة المفروق ، لا يكون إلا في بحرين هما : « بحر الخفيف » و « بحر المجتث » ، فكذلك آلت الأجزاء العشرة عندهم إلى ثمانية أجزاء : أربعة أصول ، وأربعة فروع في اللفظ ، وهي ستة في الحكم . وإنما فعلوا ذلك لأن الخليل ، فيما ظن ، لم يبين باللفظ المكتوب ما ينبغي أن يكون عليه العمل عند النظر في دوائره ، ولا ألح على بيان منزلة موقع « الوثة » في أجزائه العشرة التي وضعها ، فخطئ الأمر عليهم ، ثم اختلط . بل إن الخليل نفسه وضع بين الناس وبين معرفة « موقع الوثة » ، حائلا يمنعهم أن يدرك ما لموقع الوثة في عروضه من المنزلة ، ذلك بأن جعل أصل بحر المديد : « فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن » ، وجعله واجب الجزء ؛ ( أي حذف الجزء الأخير منه وهو : فاعلن ) قصار ميزان « بحر المديد الأول » فاعلاتن فاعلن فاعلاتن . وهذا أمر سائيت فيه بعد . ومع ذلك ، فأنا أعد مافعله العروضيون في جعل الأجزاء العشرة ثمانية في الرسم عملا غير صالح ، أضر بعلم العروض اضرا شديدا : كما ستري !

وإنما لست عروضيا ، وإنما أنا كمثلك أحب أن أقدم ما أقرا ، وألا لم يكن لقراءة ما تقرؤه معنى . فالحق أنا كتابي ، وتلقا أنت هذه المجلة ( نثر ) ، بها جميعا في النار ، فلعلها عمل منك ومعي ، فحرق هذه الكلام وتناكه ، فربما أحتقن قلبي عندنا : أنها تقرؤه وتلفهه ، فتكون احتقن قلبي ومنك بالعيادة ، أي بالتوقد والتوهج ! فإذا كنت أنت ، وكنت أنا ، ممن يستنكف أن ينزل هذه المنزلة ، فدعنا نضفي في النظر في العروض ، حتى نفهم ما يقال لنا . ولأنني لست عروضيا ، فاني آثرت مخالفة أصحاب العروض في هذا الموضع على الأقل ، فيما اصطلاحوا عليه من جعل الأجزاء ثمانية في اللفظ ، وعشرة في الحكم . وما بي حسب المخالفة ، وإنما الذي بي حسب الفهم والاقسام . فمن أجل ذلك أحببت لك ولنفسك أن تستقي في القسم ( أ ) صورة « فاع لاتن » ، ذات الوثة المفروق كما هي ، في الأجزاء وفي « بحر المضارع » ، وإن نستبقى في القسم ( ج ) ، صورة « مس تقع لن » ، ذات الوثة المفروق ، مفصولة الأحرف ، في الأجزاء ، وفي « بحر الخفيف » و « بحر المجتث » ، فإن لم نفعل ، تخشيت عليك وعلى نفس النيس والاضطراب ، وهما للفهم داء ماحق . وينبغي أيضا أن تكون على ذكر أبدا من أننا ننظر في عمل الخليل نفسه ، وفي دوائره الخمس ويعودها ، لا في « علم العروض » كما جاءنا مستقرا في كتب

الختلف وفي كتب العروضيين من بعدهم ، وإن كان طريقنا إلى معرفة عمل الخليل هو هذه الكتب نفسها ، ولكن بين النظريين بون بعيد المدى .

وقبل كل شيء ، فهاهنا أمر لا بد من التنبيه إليه . فإنا لن أتناول عمل الخليل من الوجهة التي كان ينبغي أن يبدأ به ، وهو : كيف اعتسدى الخليل إلى الشيء الذي سماه « وتدا » مجموعاً أو مفروقاً . وإلى الشيء الذي سماه « سببا » خفيفاً أو ثقيلاً ؟ ثم على أي أساس وضع اصطلاحه الذي سار عليه عروضه ؟ ولم كان ذلك كذلك ؟ ولم اختار هذه الصور الأربعة التي سماها « أصولاً » ؟ ولم اتخذ هذا الأسلوب في تفريع « الفروع » على هذه الأصول الأربعة ؟ وأسئلة أخرى عن أشياء في « علم العروض » لم أجد أحداً أتى إليها بالا ، ولا طلب تفسيرها أو بيانها . وهذا كله بحث قائم بنفسه ، يحتاج إلى صرب آخر من البيان غير الذي نحن فيه . وأرجو أن أستوفيه قريباً في كتاب عن « علم العروض » . وإنما صرفت همي هنا إلى الكشف عن شيئين : عن موقع « الودد » من « الأسياب » ، ومنزله في دوائر الخليل وفي عروضه ، ثم عن العلاقة الكائنة بين بحور كل دائرة من الدوائر ومعنى ذلك أني لن أزيد على أن أفسر عمل الخليل تفسيراً أرجو أن يكون « صحيحاً » . لا كان عجبا أن أسلفنا رضى الله عنهم قد غفلوا عنه . وثى آخر ، يحزنني أن اختلفت هذه المقالة ، وهو رسم دوائر الخليل كما وضعها ، وعلة ذلك أن مجلاتنا لا تطيق أن تبذل جهداً غير جهد جمع الحروف ثم صنفها وطبعها على الورق . فمن أراد أن يتابع النظر فيما أقول متابعة صحيحة ، فهو واجد في كتب العروض دوائر الخليل مرسومة .

ولما كان من العسير أن أشرح الدوائر الخمس جميعاً في هذه المقالة ، فقد اقتصر على شرح دائرة واحدة من الدوائر الخمس ، هي « دائرة المختلف » ، وهي الدائرة الأولى ، وهي التي يقيم فيها « بحر المديد » . وضمنت هذا الشرح بعض ملاحظات وقفت عليها ، تحتاج إلى بيان ونظر .

ومراجعة الأقسام الثلاثة السالفة ( أ ، ب ، ج ) نتبين أن الخليل اتخذ « الودد » أصلاً ثابتاً في بنا كل جزء من « الأصول الأربعة » ، وذلك إذ جعل « الودد » في جميعها بدءاً يسوق « سببا » أو « سببين » . ثم جعل التفريع على هذه الأصول الأربعة بتقديم السببين جميعاً ، أو آخر السببين ؛

على الودد ، فخرجت له « الفروع الستة » التي بينتها آنفاً ، فكان الودد في أربعة منها « طرفاً » ، وفي اثنين « وسطاً » . ومما يزيد منزلة « الودد » وضوحاً أنه لا يخلقه تغير أو نقص أو حذف ( وهو ما يسميه العروضيون : علة ) ، إلا في بعض البحور . ثم إن « العلة » لا تدخل إلا في ودد جزء واحد من أجزاء البحر ، لا في جميع أوتاده وذلك أن البحر يتركب من أجزاء مملوءة ، تصلفها في المصراع الأول ، ونصفها الآخر في المصراع الثاني . وآخر جزء في المصراع الأول يقال له « العروض » ، وآخر جزء من المصراع الثاني الذي فيه القافية يقال له « الضرب » ، فالعلة لا تدخل إلا « الضرب » و « العروض » ولا تدخل سائر الأجزاء . والودد لا يسقط كله ، أي لا يحذف كله ، إلا في موضعين ، الودد فيها « طرف » :

أولهما في بحر مركب من أحد الأصول الأربعة ، وهو « بحر الكامل » ، وتركيب مصراعه :

« متفاعلين ، متفاعلين ؛ متفاعلين »

فيحذف الودد المجموع « علقن » من الجزء الأخير من العروض ، أو من الضرب والعروض معا ، وهو الذي يسمونه « الحذف » .

والثاني في بحر مركب من فرعين ، وهو « بحر السباع » ، وتركيب مصراعه :

« مستعلنين ، مستعلنين ؛ مفعولات »

فيحذف الودد المفروق « لات » من الجزء الأخير من العروض ، أو من الضرب والعروض معا ، وهو الذي يسمونه « الصلم » .

إما سائر أوتاد البحور الخمسة عشر ، فلا تحذف أبداً . فالودد ، كما ترى ، هو « عماد » كل جزء من الأجزاء العشرة ؛ أصولاً ومفروقاً . ولما كانت البحور مركبة من هذه الأجزاء ، كان بينا بعد ذلك أن « الودد » هو « عماد البحر » أيضاً .

والبحور ثلاثة أقسام ، كما تنبئنا من مراجعة الدوائر الخمس ، والبحور الخمسة عشر :

« القسم الأول » : بحور مركبة من « الأصول الأربعة » ، ولا يخالطها شيء من « الفروع » ، وهي جميعاً « الودد » فيها « بدء » ، وهي خمسة أبحر ، كل بحر منها تقوم عليه دائرة من الدوائر الخمس ، وهي « الطويل » ، والوافر ، والهجز ، والمضارع والمتقارب . »

أسلفت . وفي هذه الدوائر شيء « سماء الخليل »  
 « المهمل » ، وهو بحر غير مستعمل خارج من  
 الدائرة . وهذا « المهمل » قسمان : قسم « مهمل »  
 مركب من بعض الأصول الأربعة ، وقسم  
 « مهمل » مركب من بعض الفروع الستة ،  
 فدوائر القسم الأول التي يقوم تركيبها على  
 « أصل » ، واحد من الأصول الأربعة ، ليس فيها  
 « مهمل » إلا أن يكون فرعاً ، وأما دوائر  
 القسم الثاني ، التي يقوم تركيبها على « أصليين »  
 من الأصول الأربعة ففيها مهمل مركب من  
 « الأصول » ، وفيها « مهمل » مركب من  
 « الفروع » . وقد عجت لذلكم الخليل هذا  
 « المهمل » في دوائره ، ولكنني لاحظت بسبب  
 التأمل أنه انما نص على هذا « المهمل » في  
 دوائره لفائدة ، لا لغير فائدة ، ولكن أصحاب  
 العروض أخذوا النظر في أمره . فهذا « المهمل »  
 إذا كان مركباً من أجزاء كلها « أصول » ، ففرعه  
 أو فروعها جميعاً ، قد تكون بحوراً مستعملة  
 داخلية في الدائرة ، وإن كان أصلها خارجاً من  
 الدائرة لا يستعمل . وإذا كان هذا « المهمل »  
 مركباً من « الفروع » ، فربما كان أصله داخل  
 الدائرة مستعملاً .

والمثل يوضح ذلك ، فالدائرة الثانية ، وهي «دائرة المؤلف» ، تتركب من الاصل الثالث «معاقل» ، وتضمن فرعية والوند المجموع «معا» ، يده ، يليه سبب ثقيل وسبب خفيف «علت» ، ومنه تتركب «بحر المؤلف» ، ومصرعه :

«مفاعلتين ، مفاعلتين ، مفاعلتين» : «مرتين

وفرعه الأول ، بتقديم السببين على الورد هو  
« متعاضلن » : « متضا » سبب ثقيل يليه سبب  
خفيف ، و « علن » ورد مجموع طرف ، ومنه  
يتركب البحر الثاني في هذه الدائرة ، وهو  
بحر الكامل ، ومصرعه :

30 متفاعِلن ، متفاعِلن ، متفاعِلن 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000 1001 1002 1003 1004 1005 1006 1007 1008 1009 1010 1011 1012 1013 1014 1015 1016 1017 1018 1019 1020 1021 1022 1023 1024 1025 1026 1027 1028 1029 1030 1031 1032 1033 1034 1035 1036 1037 1038 1039 1040 1041 1042 1043 1044 1045 1046 1047 1048 1049 1050 1051 1052 1053

وفرعه الثاني ، بتقديم السبب الإنشائي على  
الوعد ، هو « فاعلاتك » : « فاع » سبب خفيف ؛  
و « علا » وعد مجموع « وسط » و « تك » سبب  
ثقل ، ومنه يتركب « بحر مهمل » ، خارج من  
البناء ، مصرعه :

١٠ فاعلاتك ، فاعلاتك ، فاعلاتك

وقد ذكرت إحدى علل إهماله فيما سلف .  
فهذا مثال الدائرة التي تتحرك على أصل

« القسم الثاني » : بحور « مركبة من بعض فروع » هذه الأصول الأربعة ، ولا يخالطها شيء من « الأصول » ، وهي جميعا « الوتد » فيها طرف ، وهي ستة أحر ، وهي : « البسيط ، والكامل ، والرجز ، والسريع ، والمنسرح ، والمقتضب » .

« القسم الثالث » : يحور مركبة من بعض  
« فروع » الأصول الأربعة ، ولا يخالطها شيء  
من « الأصول » ، وهي جميعاً ، « الوتد » فيها  
« وسط » ، وهي ثلاثة أبحر ، وهي « الرمل » ،  
« الخفيف » ، « والمحتث » .

فهذه أربعة عشر بحرا ، شذ عنها بحر واحد هو «المديد» ، فإنه مركب من فرعين ، لا يخالطهما شيء من الأصول ، وأحد الفرعين وتده «وسط» والثاني وتده «طرف» ، وهكذا جاء في «دائرة المختلف» ، من دوائر الحليل ، مخالفا للأصل الذي سار عليه في البحور الأربعة عشر من اتفاق صفة «الوتد» في كل بحر منها ، وهذا تركيب مصرع «المديد» قبل الجز :

• « فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلن » •

فالولد في « فاعلاتن » هو « علا » ، وهو  
 « وسط » والولد في « فاعلن » هو « علي » ،  
 وهو « طرف » ، وهذا اختلاف غريب عن قاعدة  
 الأوتاد في البحور جميعا .

وأستطيع الآن أن أفضي إلى بيان هذا الشذوذ الغريب ، مختصرا للطريق ، ولكنني أخشى أن يكون ذلك خيانة للمعرفة . ولذلك آثرت أن نعبد معا النظر في دوائر الحايل وفي تركيبها ، مع بعض الاختصار . فهذه الدوائر الخمس قسمان :

١ - قسم يقوم تركيبه على أصل واحد من « الأصول الأربعة » ، ويتضمن فرع هذا الأصل أو فرعيه - وذلك كائن في « دائرة المؤلف » ثانياة الدوائر ، ثم « دائرة المشتبه » ثالثتها ، ثم « دائرة المتفق » ، وهي الخامسة .

٢ - وقسم يقوم تركيبه على أصلين مجتمعين  
من « الأصول الأربعة » ويتضمن فروعهما •  
وذلك كائن في « دائرة المختلف » أول الدوائر  
الخمس ، وفي « دائرة المجتلب » ، « رابعة  
الدوائر » .

ولست أريد هنا أن أبحث سر هذا التركيب  
وانما أريد أن أفسر عمل الخليل وأسنه ، كما

هذا شرح البحر المركب من الاصلين على هذا الترتيب . تم تركيب منهما بحر آخر في الدائرة مع تغير ترتيبهما ، بتقديم أحدهما على الآخر ؛ وهو :

٢ - بحر « مهمل » تركيب مصراعه :

« مفاعيلن ، فعولن ، مفاعيلن ، فعولن »

« ١ » - وفرعه الأول ، بتقديم الاسباب جميعا على الأوتاد ، وتركيب مصراعه :

« مستفعلن ، فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن » مرتين

والوئد في جميع أجزائه « علن » ، وهو وئد مجموع طرف ، وهو « بحر البسيط » .

« ب » - وفرعه الثاني بتقديم السبب الاخر على الوئد في « مفاعيلن » ، وتقديم السبب على الوئد في « فعولن » ، وتركيب مصراعه :

« فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلن » مرتين

والوئد في « فاعلاتن » ، هو « علا » ، وئد مجموع وسط = « فاعلن » ، والوئد في « فاعلن » ، هو « علن » ، وئد مجموع طرف = « فاعلن » ، فكان حق هذا البحر أن يخرج من الدائرة لاختلاف أوتاده ، كما خرج البحر الذي هو فرع ثان على « بحر الطويل » السالم ، ولكن الخليل ، رحمه الله ، جعل هذا البحر المختل الأوتاد « بحر المديد » ، الذي كان حقه أن يكون الفرع الأول من « بحر الطويل » ، وهو :

« فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن ، مستفعلن » ،

مرتين

والذي أوتاده كلها أطراف ، والذي لم يشذ عن الطريق المستتب الذي سارت فيه البحور الأربعة عشر من قبله ، كما أسلفنا .



وأشف التأمل في حاتين الصورتين اللتين ظفرنا بهما لبحر المديد = واحداهما على الطريق المستتب ، والاخرى شاذة عنه = يدل على أنهما شيء واحد . فالصورة الاولى المستتب على الطريق والتي أوتاد كل أجزائها « أطراف » ، هي :

« ١ » « فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن ، مستفعلن »

مطابقة للصورة الاخرى الشاذة عن الطريق التي أوتاد بعض أجزائها « وسط » ، والبعض الآخر « طرف » ، وهي :

واحد من « الاصول » الاربعة ، وعليها تقيس الدائرتين الاخرتين من دوائر القسم الأول أما الدائرة التي تتركب من اصلين من « الاصول الاربعة » ، فساجعل مثالها « دائرة المختلف » ، وهي الدائرة التي يقع فيها « بحر المديد » ، وكنت أحب أن أفصل القول في الدائرة الاخرى من هذا القسم ؛ وهي « دائرة المجتنب » ولكن الامر يطول ، مع أنها أحق الدوائر الخمس بالنظر والتأمل .

فدائرة المختلف : وهي الدائرة الاولى تتركب من اصلين : « فعولن » ، وهو خماسي ، و « مفاعيلن » وهو سباعي ، وفيها بحر مركبان من هذين الاصلين ، أحدهما مستعمل داخل في الدائرة ، والاخر مهمل خارج من الدائرة ، وهذه صفة تركيبهما ، وتركيب فروعهما .

« ١ » - « بحر الطويل » ، وتركيب مصراعه :

« فعولن ، مفاعيلن ، فعولن ، مفاعيلن » مرتين

« فعو » ، وئد مجموع يده ، و « لن » سبب خفيف = و « فعا » وئد مجموع يده ، و « عيلن » سببان خفيفان .

« ١ » - وفرعه الأول ، بتقديم الاسباب جميعا على الأوتاد ، وتركيب مصراعه :

« فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن ، مستفعلن » ،

مرتين

والوئد في جميع أجزائه « علن » ، وهو وئد مجموع ما يف - وهذا البحر الفرع لم يذكره الخليل في الدائرة . ولم يبين أيضا أنه مهمل ولكنه استعمل مكانه فرعا آخر سذكروه بعد ، وكان حق هذا البحر أن يكون ثاني بحسور الدائرة ، وهو « بحر المديد » .

« ب » - وفرعه الثاني ، بتقديم السبب على الوئد في « فعولن » ، وتقديم آخر السببين على الوئد في « مفاعيلن » ، فيصير مصراعه :

« فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن » ،

مرتين

وهو بحر « مهمل » ، خارج من الدائرة « فاعلن » : « فا » سبب خفيف ، و « علن » وئد مجموع طرف = و « فاعلاتن » ، « فا » سبب خفيف ، و « علا » وئد مجموع وسط و « تن » سبب خفيف - وخارج من الدائرة لاختلاف أوتاده على غير نسق عروض الخليل كله اذ جمع بين وئد مجموع وسط ، و وئد مجموع طرف .

## اعلموا أنني لكم حافظٌ شاعلاً ما كنتُ أو غائباً

ووزنه :

« فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن »

« فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن »

مكان وزنه في العروض :

« فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلن »

« فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلن »

ثم يدبر أعاريضه وأضرابه على هذا ، بلامؤونة عليه فيه ، الا في شيء واحد ، وكأنه هو أحد الأسباب التي جعلت الخليل يؤثر الميزان الثاني « فاعلاتن فاعلن » المختل مواقع الأوتاد من أجزائه على الميزان الأول « فاعلن مستفعلن » المستتب مواقع الأوتاد من أجزائه . وذلك أن يجعل « العروض الأولى من المديد » ، وهي :

« فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن »

« فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن »

مرفعة العروض والضرب ، و « الترفيل » ، هو زيادة سبب خفيف على ما آخره وقد مجموع وهو لا يدخل إلا الضرب ، وقلما يدخل العروض فيصير « فاعلن » بزيادة السبب الخفيف « فاعلاتن » ويصير ميزانه عندئذ هكذا :

« فاعلن ، مستفعلن ، فاعلاتن »

« فاعلن ، مستفعلن ، فاعلاتن »

ومثل ذلك يقال عن « عروض المديد الثانية » فاختار الخليل الصورة الثانية « فاعلاتن فاعلن » ( المختلة مواقع الأوتاد من الأجزاء ) ، ليخرج من جعل « الترفيل » واقعا في الضرب والعروض معا وهو عنده لا يقع الا في « بحر الكامل » وحده ، وفي ضربه فحسب .

هذا ، وظاهرة أخرى تقرر مكان « الود » في ضرب البيت وفي عروضه . وذلك أني رأيت عروض الخليل كله يدل على أن الجزأين الأولين من البحر ، هما اللذان يقرران مكان الود في العروض والضرب ، ( وأنا أسمي الجزء الأول : « الصوت » أو « حادي النغم » والجزء الثاني له : « الصدى » أو « الجيب » ) ، فإذا اختلف موقع الود في الجزئين الأولين = فكان أحدهما طرفا والآخر وسطا = لم تدر ما يكون موقع الود يعقد في العروض والضرب ، وعندئذ

( ٢ ) « فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلن »

ومعنى ذلك أن مكان الأوتاد في صورة هذا البحر الثاني ، هو نفس مكانها في صورة البحر الأول ، فلو كتبت هذا :

« فاعلا ، تن فاعلن ، فاعلا ، تن فاعلن »

وكتبت تحته : « فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن »

مستفعلن »

لرأيت أن مكان الود ، وإن كان في « فاعلاتن » وسطا وهو « علا » الا أنه وقع في موقع الود الطرف « علن » في « فاعلن » ، فهذا معنى التطابق في البحر . ونسبة الأسباب الى الأوتاد في الصورتين واحدة ، وموقع الود بينهما لم يتغير ، وإن كانت الأجزاء التي ركبت منها الصورة الأولى ، كل أوتادها أطراف ، وكانت الأجزاء التي ركبت منها الصورة الثانية مختلفة الأوتاد ، لأن ظاهر موقع الود من الجزء « فاعلاتن » « وسط » ، وموقع الود من الجزء « فاعلن » طرف . وبين بذلك أن وزن الصورتين واحد ، فيأبهما وزنت « بحر المديد » ، فقد أصبت الميزان . ( والنظر في الدائرة يبين ذلك بأوضح مما بيناه ) .

وإدخال الخليل هذه الصورة الثانية الهائلة عن الطريق المستتب في الدائرة ، وانغمساله الصورة المستتب على الطريق وترك ذكرها في الدائرة ، له أسباب . فمن أول ذلك أنه أراد أن يدل على أن « الأجزاء العشرة » التي لهج الناس اليوم بتسميتها « التفاعيل » ، إنما هي ضوابط للأوتاد وموقعها بين الأسباب حين تركب منها البحور . وليلد أيضا على أن مواقع الأوتاد بين الأسباب في البحر ، هي « عماد البحر التي تضبطه » ثم ليلد أيضا على أن هذه « الأجزاء العشرة » ( أي التفاعيل ) ، لا معنى لها في ذاتها ، وإنما تكتسب معنى حين تركب منها البحور المختلفة .

ولولا ذلك ، لكان في استطاعة الخليل أن يبنى « بحر المديد » كله على الصورة الأولى ، فيجعل أعاريضه ثلاثة ، وأضرابه ستة ، كما هو معروف في علم العروض ، ثم يجعله مجزؤا وجوبا كما هو ، ثم يجعل عروضه الأولى صحيحة ، وضربها مثلها صحيح . ويكون شاهده فيها بيت المديد أيضا :

لا يختل ، ثم استطاع أن يركب لهذا النغم « أجزاء » فيها ضابط لا يدخل ضبطه ، ثم يركب من هذه الأجزاء دوائر جامعة لمحور جبهة الشعر العربي كله بلا اختلاف ولا اختلال . فأى رجل كان الخليل بن أحمد ! وأى أذن ! وأى حس ! وأى عقل ضابط كان عقله !

والإتكاء على « التفاعيل » ، التي هي الأجزاء العشرة ، هو الذي أفضى إلى ما فتن به أصل زماننا في شأن « التفعيلة » ! وظنهم أنها شيء قائم بذاته ، فاحتطب كل من قدر « تفعيلة » يحملها على منكبها ، وانتصب في لقسم الطريق ( أى وسطه ) ، وهو يخال نفسه رائدا قد انحدر من ذرى جبال الشعر ، ثم يوقد فيها اليوم بصيصا يتوهجه غدا نارا ساطعة تضيء للشعر العربي طريقا تقضي إلى جنان الشعر ! ودع عنك بالجملة ، عواة : « مات الشعر العربي ، مات مات وفي ذيله سبع لفات » ، فذلك أهون شأنا ، لأنه لا فلاح له ، ما بقي في جسامع البشر الشيء الذي يقال له عقل ، لا الأبعد الذي يقال له ذراع ، ( وهو الخيال ) كمنح العظام البوالي ) وفي الله الناس شعر ، وليس معنى هذا أنني أقطع بأن الشعر كتب عليه أن يقف عند البحور الخمسة عشر وحدها بل صريح العقل يدلني على أن الخليل نفسه لا يمكن أن يتوهم ذلك ، لأنه عرف شعرا كثيرا وصل بعضه البنا من الجاهلية ، مما لا يدخل في عروضة مستويا كل الاستواء ، وهو مع ذلك من جيد الشعر وبارعه وأشدته إثارة للنفس . ويدلني صريح العقل أيضا على أن الأتيان بجديده في بحور الشعر ممكن ، ولكن دون ذلك خوط القناد ، كما يقولون . فإن هذه الزيادة لن يتم كونها ، إلا لتقليل من الشعر في الزمان بعد الزمان ، ولن تتم أيضا إلا بعد أن يصبح تراث الشعر العربي كله نافذا في النفس والعقل والماطلة ، وبعد أن تكشف النفوس والعقول مصا جمال تركيب هذه اللغة ، في بناء كلماتها ، وفي جرس حروفها ، وفي تركيب جملها ، وفي صمود بيانها المختلفة . ولن يتم ذلك إلا لنفوس مستوية

يضطرب نغم البحر كله ويختل ، لاختلال نسبة الإسباب إلى الأوتاد . لا في الأجزاء من حيث هي أجزاء ، بل في مجرى البحر نفسه من أوله إلى آخره . وهذا أيضا من أعظم الدلالة على أن « الأجزاء » ( أى التفاعيل ) ، ليس لها في ذاتها شأن ، بل كل شأنها كائن في تركيبها من البحر .



وقد قلت من قبل ، إن فعل الخليل ، في إدخاله هذا البحر المختلة مواقع أوتاد أجزائه ، مكان البحر المستتب مواقع أوتاد أجزائه ، كان هو الحائل بين الناس ، وبين معرفة « موقع الوتد » في العروض ، وعندهم أن يدركوا ما يوقع الوتد من المنزلة في عروضه . وغفلتنا عن هذه الحقيقة هي التي أدت إلى انحصار الهمم في ضبط « علم العروض » ، وفي تفسير بعض قواعد ، دون الانطلاق إلى تفسير مبهمات كثيرة في هذا العلم الذي خرج من عند الخليل تاما جامعا ، أي خرج من عنده قواعد مستقرة يدل الاستقراء على صحتها وكماها . ومن أوضح مبهمات هذا العلم : « الجزء » وهو حذف حرفين من أصل تركيب البحر ، آخر جزء من المصراع الأول ، وحذف أخيه من آخر المصراع الثاني ) ، وجعله بحورا لا يدخلها « الجزء » ، وبحورا واجبة « الجزء » . وبحورا جائز منها « الجزء » . لم ؟ ليس عند أحد جواب ذلك ! وليس هذا فحسب ، بل إنه أفضى أيضا إلى الاتكاء اتكاء شديدا على « الأجزاء » ( التفاعيل ) حتى شملت صورة بنائها الناس ، عن الحقيقة التي من أجلها وجد هذا البناء . ورحم الله الخليل فقد كان هذا منه سبيبا في أن ينشأ صفار ظنوا أنهم قد صاروا فجأة أكبر من الخليل بن أحمد ، فسلقوه بالسنة حداد ، لم يمتوا أنفسهم عنه في البحث عن المجد الحارق الذي تلقى به موسيقى الكلام نثره وشعره ، حتى استطاع أن يميز كلا من كل ، ثم استطاع أن يميز نغما من نغم ، ثم استطاع أن يفصل كل نغم على حدته ، ثم استطاع أن يعرف نسب كل نغم إلى أخيه ، ثم استطاع أن يضع لكل نغم أساسا يقوم عليه



بلا آفة ، وعقول مضينة بلا عاة ، ثم تأتي ساعة الميلاد على غير استكراه أو زحير ، فندندز ينبتق النور الساطع من السنة متوهجة تتحدى السبود والظلمات .

بقيت أشياء قليلة • فما هذا «الثقل» في «بحر المديد العروض الأولى» ، كالذي وصفه القدماء = أو «الصعوبة والعسر» كالذي وصفه صديقنا الجليل الدكتور عبد الله الطيب ؟ ولم أدى هذا «الثقل» إلى أن يقل استعمال هذا البحر في الجاهلية والإسلام إلى زماننا هذا ؟ والجواب عن هذين السؤالين ، يردنا مرة أخرى إلى ميزانه في «علم العروض» ، ولتمام البيان سأجعل ميزانه هو المستتب الأوتاد : «فاعلن مستفعلن» ، أربع مرات • والمديد لا يكون إلا مجزوا ( أي محذوف ) «مستفعلن» الأخيرة من العروض ، ثم من الضرب فيميزانه مجزوا هو هذا :

« فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن »

فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن »

فلما دخله «الترفيل» في العروض والقرب جميعا ( وهو زيادة سبب خفيف على الود «عين» في آخر كل مصراع ، صار هكذا :

« فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن ( تن ) »

فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن ( تن ) »

فالحادى والمجيب في المصراع الاول ( وهما : الصوت والصدى ، إلى الجزآن الأولان معا ) ، وودعهما « طرف » ، يتطلبان من تمام النغم أن ينقطع على وده « طرف » في العروض ( وهو آخر المصراع الاول ) : (فاعلن) ، فتكاد تقف ، وتردد قليلا وتجمجم بعض الاحجام ، ولكن «الترفيل» يسرع بك إلى طرح التردد والاحجام ، فتنتطلق مسرعا قائلا «فاعلن تن» أو : (فاعلاتن) • ثم تأخذ في المصراع الثاني ، فيحملك الحادى والمجيب (فاعلن مستفعلن) على أن تقطع النغم مرة أخرى، على وده «طرف» في الضرب (وهو آخر المصراع الثاني فاعلن) ، فتقف مترددا مجمجا مرة أخرى،

وسرعان ما يستفزك «الترفيل» فتنتطلق مسرعا قائلا : « فاعلن ، تن » ( أو : فاعلاتن ) • فهذا النزاع الحفى الذى تجده بين ما يتطلبه نغم «الحادى والمجيب» ، وما يستفزك اليه «الترفيل» لا محالة = ثم ماتجده من التردد والاحجام ، ثم ترك التردد والاحجام فجأة إلى الانطلاق = ثم حدوث ذلك مرتين في زمن متقارب ، وفي مجرى البحر = كل ذلك أكسب «بحر المديد» العروض الأولى ، هذه الصفة التى عبر عنها القدماء بأنها «ثقل» فيه ، وما هو بثقل ، إنما هو ماوصفت لك من النزاع الحفى المتتابع بين «الحادى والمجيب» ، وبين الترفيل وما أوجب عليك نزاعهما من توقف وتردد واحجام ومن استغزاز مسرع بك إلى الانطلاق ، ثم حدوث ذلك كله في زمن متقارب • وتنبوق النغم ، والتأني في التنبوق ، هما الفصل فى ادراك حقيقة هذه الصفة التى وصفت • أما عيارى عنها ، فأخشى أن أكون قد قصرت فيها بعض التعصير ، من حيث أردت الاختصار •

وأما كيف أدى هذا الذى وصفت إلى قلة استعماله [بحر المديد العروض الاولى] فى شعر الجاهلية والإسلام إلى زماننا هذا ، فليس داخلنا فى «علم العروض» ، ولا فيما سموه «ثقلا فيه» بل إن طبيعة النغم التى استبدت بهذا البحر ، منذ أطلقه «حادى النغم ومجيبه» ، ( وهما : فاعلن مستفعلن ) ، كشفت عن خليفته من البطء والآنأة فى «فاعلن» ، ثم مساورة السعى والعجلة فى ذبذبة السببين الخفيفين من «مستفعلن» ، إلى أن يكف منهما مستقر الود المستقبل ، ثم إطلاله على بطء وآنأة فى الجزء الثالث ( فاعلن ) حيث يتوقع أن يستقر عند الود المتطرف ، فلا يكاد يؤنس من نفسه قرارا حتى يحجم وتردد ، للذى يجده من حافز «الترفيل» فلا يكاد يقر عليه حتى يقلقه «الترفيل» فيسرع ، فيتلقفه «حادى النغم ومجيبه» فى المصراع الثانى ، فيدخل فى بعضى الآنأة والبطء ، ثم السعى والعجلة ، ثم يكف منه الود ، ثم يدخل فى بطء وآنأة ، وتردد واحجام وانبعث لداعى «الترفيل» ، ثم ينتقطع • وهذا الذى حاولت أن أصفه بالمسارة ، يفشى فى نغم

« المديد » قلعا وحيرة ، وبسطا وقبضا ، تتتابع كلها في خلاله دراكا ، فتشدد اليها المتغنى به المترنم ، وتكبح من علوانه كلما أوشك أن يسرع أو يسترسل حتى يذعن ويتثد . ثم يزداد سلطان هذا النغم سطوة في القبض بعفشارفة البسط والاستراحة اليه ، حين يدخل عليه أحيانا لا محالة « زحاف » الحين ، الذي يسقط الثاني الساكن من « فاعلن » فيصير « فاعلن » متتابع الحركات ، و « زحاف الطي » فيسقط الرابع الساكن من « مستغلن » فيصير « مفتغلن » ، ويصير « حادي النغم ومجيبه » : « فعلن » ، « مفتغلن » ، « قبيل على » فاعلاتن « في العروض ثم في الضرب » فإذا هي كالآلة يصدر اقتباس في النفس ، جلبها اليه « الترفيل » ، الذي وهب البحر ما لم يكن فيه مسحة الكتابة التي تنساب كأنها ظل غمامة يفره ، ثم يفارقه ، ثم يعود ، وهكذا دواليك .

ونغم هذا « المديد المرفل » ، كما وصفته ، يوجب على المترنم ( وهو الشاعر ) إذا لاسه ، أن يلبسه وهو في حال مطيعة لاحتمال سطوته ، بين القلق الحيرة ، والبسط والقبض ، وهي تتسابع عليه دراكا لا تفر . وليس كل مترنم يطبق ذلك ، أو يصير عليه إذا طال ، وليس كل مترنم يقاسر على أن يقبل سطوة تكفه إذا أراد أن يسترسل . وليس كل مترنم يملك الإداة التي تطبقه . [ حتى ] بهذا لهذا النغم المستبد ما يتطلمه مهلة ( فاعلن ) بالإداة اللفظية . وهو هم سطوته ، نغم لا تنقاد لمن يخضع له كل الحضور ، بل تنقاد لمن يقبض عليه خاضعا ، ثم لا يلت أن يقبض بعض أغلاله ، ليفرض على هذا النغم بعض سلطانه هو ، وبعض سطوته هو ، لكي يرده إلى الطاعة بعد التجبر ، وإلى الإذعان بعد القلو . ثم لا يفعل ذلك به إلا مترقفا لا يسطيه حب الغلبة ، ولا يزدنيه علو سلطانه على سلطان النغم . ثم هو ، بعد ذلك ، نغم يطالب المترنم بأن يبدئ اليه الكلمات حية موزجة مقتصدة خاطفة الدلالة ، تنبذ في آتاة وتؤدة ، فإذا هي واقعة منه في حاق موقعها لا تتجاوز . بل ربما زاد فطال به بأن تكون أنفس الكلمات دالة ، بيتانها ووزنها وحركاتها وجرسها ، على المعنى المستكن فيها ، بلا استكراه ولا قسر . ولأنه نغم ذو سطوة على المترنم وعلى آداته ، فهو لا تطرق خلاقه احتمال التشبيه المركب المسترسل ، ولا الصور المزدحمة المتعاقبة المستفيضة = ما هو إلا التشبيه المشرف الذي يسقط عليه ظلاله دون جرمه . وما هي إلا الصورة المنقمة المحددة القسيمات ، تشف عنها الكلمة والكلمات ، دون الصورة المنبسطة التي تتشاجر فيها الشخصوس وتتداخل الألوان .

وعلى ذلك ، فأوفق حالات المترنم حين يلبس هذا النغم ، ألا يكون على حال « تذكر » شيء كان ثم انتفى ، فهو يسترجع ذكرى ينظر إليها من بعيد متراحية تزدحم فيها التفاصيل ، فيختار من صورها نبذا وأطرافا تبين عنها بالإشارة الجامعة دون التصريح ، وبالاقتصاد الحكيم دون التبدير ، وبالإانة دون المعجلة ، بلا هيئساج عاطفة ، ولا تضرم نفس ، وبلا غلو في كتمان ، وبلا فطيان في بوح . وأيما ما كان المعنى الذي يعالجه المترنم في قرارة نفسه حين يلبس هذا النغم : من غضب أو رضى ، أو صغى ، أو عتاب ، أو حزن ، أو فرح ، أو وصف ، أو ما شئت ، فلا بد أن تكون هذه السمات ظاهرة في عبارته ، وصرحته في دلالاته ، ومطابقة للحركة في خلال هذا النغم ، بقلقه وحيرته ، وبسطه ولبضه . وألا فإن المترنم لن يحصل منه إلا على التعب واللجاجة . ومن أجعل ذلك ، ففنت أن قلة استعمال هذا البحر في

الجاهلية والإسلام إلى زماننا ، مردودة إلى هذا الذي وصفت ، لأن النفوس لا تطيق ذلك إلا في الحين . والمدلحين وإذا أطاقت ساعة لم تصبر عليه ساعات . ولذلك لم تنظر منه إلا بالقاطيع القصار ، وشئت قصيدة ابن أخت تابط شرا ، ( وعدة أبياتها ستة وعشرون بيتا ) في الجاهلية ، وقصيدة الطراح ( وعدة أبياتها ثمانون بيتا ) ، في الإسلام .

وأظن أن أبا عبيد البركى ، لم يصف قصيدة ابن أخت تابط شرا بأنها « نبط صمب » إلا من هذا الوجه ، لا من حيث قال صديقنا الدكتور عبد الله الطيب أن في بحر المديد « صلابة ووحشية وعنفاء » ، وبأن لغماته فيها « قفقة وتقطع من نوع التقطع الذي تسمعه بين دقات القاطرة » وأنه لا يستبعد أن تكون تفيلاته « قد اقتبست في الأصل من قرع الطبول التي كانت تدق للحرب » وأن أبيات مهلهل ، وأبيات ابن أخت تابط شرا « مرتين تارتان مضمعتان بروح الانتقام » . ومع ذلك فاني رأيت أبا عبيد البركى ، علق على أربعة أبيات ، رواها أبو القائي في أماليه ، ولم يتعرض لذكر صعوبة نبطها ، مع أنها من « بحر المديد العروض الأولى » الذي منه قصيدة ابن أخت تابط شرا . ولو تأملت هذه الأبيات القليلة ، لوجدت الصفة التي وصفت اليق وأحق ، يقول الأعراي :

مَا لِعَيْنِي كُحِلَتْ بِالسُّهَادِ  
وَلِتَجْنِي نَائِبًا عَنْ وَسَادِي  
لَا أَذُوقُ النَّوْمَ إِلَّا غِرَارًا  
يُمِثِّلُ حَسْرَةَ الطَّيْرِ مَاءَ الشَّمَادِ  
أُبْتَغِي إِصْلَاحَ سَعْدِي بِجُهْدِي  
وَهِيَ تَسْعَى جَهْدَهَا فِي قَسَادِي  
فَتَتَارَكُنَا عَلَى غَيْرِ شَيْءٍ !  
رُبَّمَا أَفْسَدَ طَوْلُ التَّمَادِي

قَالَ لِي فِيهَا « عَتِيق » مَقَالًا ،  
فَتَجَرَّتْ مِمَّا يَقُولُ الدُّمُوعُ !  
قَالَ لِي : وَدَعْ سُلَيْمِي وَدَعَهَا !  
فَأَجَابَ الْقَلْبُ : لَا أَسْتَطِيعُ  
●  
لَا شَقَاتِي اللَّهَ مِنْهَا ؛ وَلَكِنْ :  
زَيْدٌ فِي الْقَلْبِ عَلَيْهَا صُدُوعُ  
لَا تَلْمِئْنِي فِي اشْتِيَاقِي إِلَيْهَا  
وَابْكُ لِي مِمَّا تُجِنُّ الْفُضُولُ

●  
ولانا أفارقك ، وأدعك وهذا السحر لتتأمله  
كيف شئت ، ولتري أين يقع ما قلت ؟ وأين  
يقع منه ما قلت . وانظر أين بلغت سطوة النعم  
المتروك ، وسطوة المتروك على النعم !

والله وجلت لي نفسي شيئا طلبت الابانة عنه ،  
فلا أدري أحسنت أم أسأت ، ابلفت أم قصرت ؟  
وما كلُّ ما تحسنه واضحا في نفسك ، تستطيع  
أن تحسن الابانة عنه ، ورحم الله أمامنا الشافعي  
فقد روى القاضي علي بن عبد العزيز المرحاني في  
« كتاب الوساطة » قال : حدثني جماعة من أهل  
العلم ، عن أبي طاهر العازمي وغيره من شيوخ  
المصريين ، عن يونس بن عبد الأعلى ، قال : سألت  
الشافعي . رضى الله عنه ، عن مسألة فقال : « انى  
لأجد بيانها في قلبي ، ولكن ليس ينطلق به  
لساني » .

وما أحرى الشافعي بالسداد ! فإن كنت أحسنت  
الابانة فيتوقى من الله ، وإن كنت أسأت فمز  
العجز والتقصير أتيت ، وعسى أن استدرك ما قصرت  
فيه عند النظر في القصيدة التي ولجت بنسأ  
المضايق ، وألقت بنا في الأزمات !

( للمقال بقية )

فهذا الاعرابي المتروك ، هو كما ترى ، في حال  
تذكر ، وهو مقتصد ، قلق في اقتصاده ، صريح  
المبارة ، خاطف الدلالة ، ملق بالتشبيه في حاق  
موضع ، ماسح بالمزن وجه الذكرى . حاض لك  
غاية على قلق ، ولكنه متأن شديد الابانة ، يريد  
أن يبوب ولكنه يحجم ، لكلماته ليلالي تفيض بالنعم  
معانيها بلا اسراف جامع ، ولا بخل قاص . والله  
شئت أن ترى هذه الصفة في شعر غيره من « بحر  
المديد ، العروض الأولى » ، فانظر الى ما يقوله  
ابن ابى ربيعة في الثريا بنت علي بن عبد الله  
وكنايته عنها بنجم « الثريا » بالطلب قصد « وارق  
عبارة » ويذكر صاحبه « ابن ابى عتيق » وما كان  
قوله له :

لَيْتَ شِعْرِي ، هَلْ أَقُولُ لِرَبِّكَ  
بِفُتْلَةٍ ، هُمْ لَتَيْهَا هُجُوعُ ؟  
ظَالَ مَا عَرَسْتُمْ ! فَارْكَبُوا بِي  
حَانَ مَنْ نَتَجِمُ « الثَّرِيَا » طُلُوعُ  
إِنْ هَمِي قَدْ تَفَتَى النَّوْمُ عَنِّي  
وَحَدِيثُ النَّفْسِ قَيْئَمًا وَلَوْعُ

# أنا أسطورة

أنا أسطورة عليها دليل  
أنتي بأذن وأني بخيل  
وبما كنت في الوجود ، ولكن  
كان خلف الوجود مني مثل  
وتعشقت منبع التور حتى  
قادتني في ظلام حبي علول  
يا أحبابي ، والهوى كالنسايا  
ما لقلبي ال الخالص سبيل  
جئت دنياي واستطبت مقامي  
وحياتي ، فقيم عنها الرحيل  
كان في الدهر نرجس يتعري  
ومراياه نهسه المصقول  
فهوى فيه واستعال الزهر  
هف عند الضفاف وهو عليل  
يا أساطير كيف صرتن حقا  
يملا الناظرين منه الدهول  
كان حتى يحيا بقصة عوى  
وعلى مسرحي له تمثيل  
أنا علمت كل جيل ولو أني  
أنا ديهمو لما غاب جيل  
ولقومي كتبت ملحمة العرب  
أنا شيد عزها لا يزول  
المروءات والحماسة فيها  
تتسامى رماحها والنصول  
تلك الأياذني أعيش لأعليها  
ولي عندها الرضى المامول  
هل تفتت بمعجدها «أم كلثوم»  
بصوت من الخلود يسيل  
رب آه لها تجي ريمما  
فينادي بالروح: حان القفول  
يا سماوية التلاحين غني  
كوكب أنت لأعراء الأفول  
رب نصر جوادنا قد كيا فيه  
وقد عاد في قواه الصهيل  
ولراياتنا رفيف على الأفق  
معال في لونهن النصول



شعر: د. زكي المحاسني

# محمد اقبال

بسم

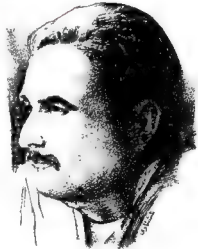
د. يعقوب زكي

ترجمة

يحيى حقي

لن يتيسر لنا أن نفهم شعر اقبال أو فلسفته حق الفهم الا بربطهما بسياق التاريخ في زمانه ، تلك المرحلة الفاصلة في تاريخ الهند بين فترة تضعف المسلمين في أعقاب الخبوط الذي أصاب تمرد سنة ١٨٥٨ وفترة أخذهم في النهوض شيئا فشيئا الى أن تأتي لهم انشاء دولة الباكستان فاقبال على خلاف أغلب الفلاسفة لا يدير فلسفته في فراغ ، وإنما يرسبها على واقع ويهدف بها الى غرض ، فإذا استطعنا أن نتبين أين كان التلاحم بين المؤتمر ، من ناحية سياق التاريخ ، وبين المتأثر - من ناحية اقبال ، فأنا حينئذ نعرض على المفتاح الذي يملك مفاتيح كتاباته - شعرا كانت أو نثرا ، بل لعلنا نفهم أيضا لماذا بدت هذه الكتابات تحوم حول المهرطقة وتكاد تقع فيها . وإذا ألقينا نظرة على الأوضاع الراهنة فقد لا نستشعر منها لماذا عد اقبال من عباقرة الشعراء ولكننا نجد فيها ايضا لاجاهه فيلسوفا ، ففي العالم اليوم ثلاثون دولة للمسلمين تتمتع باستقلالها ، ولم يكن عدد هذه الدول ايام اقبال يزيد على ثلاث أو أربع ، وكانت اثنتان منها - تركيا وايران - تتحولان بسرعة الى نظام علياني فاصل بين الدين والدولة ، وكانت الصهيونية العالمية ماضية في نهب فلسطين ، التآمر عليها مع الجلترا ، أما في وطن اقبال فقد كان تاج ( شاه جهان ) معقودا على رؤوس تتعاقب من سلالة الملكة فيكتوريا .

ولد اقبال سنة ١٨٧٣ في البنجاب لأسرة بورجوازية ، وتوفي سنة ١٩٣٨ . وهكذا تصادف نصائحه فترة في تاريخ الهند تعد من أشد فتراته تمقدا وتآزما ، واتصاف خلفيته التاريخية بالتضارب اذا لم نقل بالفوضى أدى الى توزع أعماله بين لغات شتى ، فاللغة التي كان يالف الكلام بها هي لغة أهل البنجاب ، أما قصائده القصار فقد كتبها بالأردية ، وقصائمه الطوال بالفارسية على حين كتب أعماله الفلسفية بالانجليزية ، أما لغته الدينية فهي العربية . بل انه كان ينتوي في أواخر عمره ان ينطق الهامه الشعري باللغة الانجليزية .



وسافر اقبال في شبابه الى أوروبا ودرس في جامعة كامبردج ثم في جامعة ميونيخ وهي التي منها نال شهادة الدكتوراه في الفلسفة . فكانت خبرته بأوروبا هي سبب ازيمته ومنطق التحول في حياته ، فقد رأى في المجتمع الاوربي موقفاً من الحياة لو اعتنقه الشرق لا نبضت أمجاد المبالغة العريقة ، ورأى اخوته في الدين حين عاد الى بلده وقد انهضت أمامهم السبل وركبتهم الحرة كأنما عناهم القرآن بقوله ( ألم تر أنهم في كل واد يهيمون - سورة الشمسراء ) وغلب اليأس على اقبال لما رأى من تواكلهم واعتذارهم بالقدر ، فصب شجنه في قصيدة طويلة هي - رموز نفى الذات - بأسلوب تصويري ، قال فيها :

ناتج والليل ساج سادل  
يهجم الناس ودمي هائل  
تصلي روحى بعزى والم  
ودد ( يا قيوم ) أنسى في الظلم  
أملأ في الصدر فجرت دمي  
لأرى في آدمي منسجماً  
ما احترافى « كمشقيق » أبدا  
فيم أستجلى من الفجر الندى  
أنا كالشمع دموعى غسل  
في ظلام الليل الذكى شعل  
( ترجمة عبد الوهاب عزام )

لا مخرج يصبوا اليه اقبال ويصح عنده الا ننقل الاتجاه العمل في فلسفة الغرب الى الشرق وغرسه في تربته ليتأقلم ويندمج شيئاً فشيئاً في الدين الاسلامي ، واقبال شأن معظم الناس - لم يكن فيلسوفاً صرفاً انه لا يبدأ على أساس من النظر العقل ليتنهى الى نتائج موضوعية وإنما يبدأ من النتائج ويتدع بحجج حججاً ميتافيزيقية تحمل على الظن بأنها وليدة النظر العقل . سؤال اقبال لنفسه هو : ما هي الفلسفة التي تستطيع اتقاذ الدين الاسلامي من التفكك والتفسيخ ، والجواب الذي اقتنعه به هو : انها الفلسفة التي تمزج بين مذهب الفردية الذي أخذ به نيتشه والمذهب الحيوي الذي أخذ به برجسون

فنظرية السوبرمان ( الانسان الأعلى ) التي أقام عليها نيتشه مذهب أضحت هي نظرية « الذات » التي أقام عليها اقبال مذهب ، وليس هناك من ضرر يلزم الاستعارة من حضارة اجنبية بشرط أن تكون العناصر المستعارة قابلة للاندماج في السياق الجديد الذي يراد له أن يستوعبها ، فإذا سألنا عن مدى قابلية مذهب نيتشه لاستعارة تستوعبه - كما يريد اقبال فلعلنا نجد الجواب في كتاب الفه نيتشه نفسه باسم « المضاد للمسيح » يقول : لقد حطمت المسيحية الثمار التي كتبا تستطيع جنيها من حضارة القرون الغابرة ، كما حطمت فيما بعد ثمار حضارة الاسلام ، فهذه الحضارة المذهلة التي عرفناها للعالم العربي في اسبانيا هي اقرب اليها منها اليه ، ان مشاعرنا واذاقنا أشد استجابة لها منها لحضارة أثينا وروما ، هذه الحضارة العربية داستها المسيحية بالأقدام حتى قضت عليها لماتت . ثم جاء بعد ذلك هجوم الصليبيين على كائن كان ينبغي لهم أن يهزموا في التراب تحت اقدامه ، وأعطى تلك الحضارة التي لو قيس اليها القرن التاسع عشر ذاته لتجلى املاقه وفقره وضعف عقله في شيوخه ، المسيحية والحمر يتصددان أدوات الفساد ، والواقع ان انتفاء الاختيار بين المسيحية والاسلام مماثل لانتفاء الاختيار بين اليهودي والعربي . (١)

وهذه الاقتطعات تصور أبدع تصوير حدقة أسلوب نيتشه ومرآته ، وهناك مجال لاقتباس لخصوص أخرى مكتوبة باللهجة ذاتها ولكننا إوردنا . يكفي لتبيين الطلة التي من أجلها خلق اقبال على نيتشه نعت « المؤمن » .

أما عن برجسون فكان لا بد له عند اقبال من تناول مختلف ، فان اقبال أدرك بطلته المهودة منه ان الديناميكية غير العاقلة التي يرس ، برجسون فلسفته عليها يستعصى تمثلاً في نظر

(١) هذا موضوع يقتضينا ان نتجنب الغوص فيه الا بحذر - اقرأ دراسة مستفيضة عنه في مقال السيد محمد اقبال وفرديك نيتشه بقلم سباحت كشياب - ص ١٧٥ - Islamic quarterly ، المجلد الثاني لجلة (اسلاميك كوارترلي) .

الفكر الاسلامي وتقبلها له ، لذلك عند اقبال يحقن الى تفصيل نظريات الفيلسوف الفرنسي على قد الدين الاسلامي ليتسنى له تمثيلها وتقبلها، وهنا ناتي الى قلب فلسفة اقبال ، ولكن قبل ان نستطرد الى تحليلها نعرض للمحطة جديرة بالتدويه بها هنا وهي انه لم يظهر في الاسلام منذ ابن رشد المتوفى سنة ١١٩٨ فيلسوف بمعنى الكلمة . اقبال ، وقد تحرز أهل العلم من المسلمين من توجيه النقد الى المثل الوحيد الذي وجدوه بفضل اقبال لميتافيزيقية عصرية في الاسلام ، واقتضت كتابات اقبال لهذا السبب طابعا اقرب الى التقديس وهذا الموقف منهم يعوق اتبعات فلسفة اسلامية حديثة ويسير في اتجاه لو بلغ اقبال لكان هو نفسه اول المعارضين عليه .

وكان اكبرهم للعلامة اقبال هو نقض القول بالحمية التي تظهر آثارها في السلوك الانساني على صورة هذا التواكل عند المسلمين والرضا من الحياة يحظ لا يغيظون عليه ، ولذلك عند اقبال الى تحليل التجربة الباطنية للفرد لوصفها بأنها ديمومة خالصة ، لا يمسها الزمن التسلسل وهو الزمن الذي يفهمه عامة الناس بمعنى سلسلته من « الآلات » .

وبموازاة ثنائية لطبيعة الزمن يتعزز نشاط « الأنا » الى التشعب في طريقين فانه يلمسح الى « النفس الفاعلة » و « النفس المسعلة » الى « النفس الحاسنة أو المتدوقة » - الأولى على اتصال مباشر بالمكان والعالم الخارجي للتجارب اليومية ، والزمن كما تعرفه النفس المنفعلة « الحاسنة أو المتدوقة » تمتيته هو ديمومة خالصة تتولى نفس الأنا - من حيث هي نفس فاعلة بالقوة - ادراك تجاربها اليومية في عالم الأبعاد ، فالزمن الحق حصص للتحيز وتشوه بسبب اضطراب الـ « أنا » للتعامل مع العالم ولكن هذه « الديمومة الخالصة » التي تعرفها النفس المنفعلة « الحاسنة أو المتدوقة » يلحقها تبدل ولكن لا يلحقها (تسلسل) أو (تتابع) ويكون النظام الرمزي للحوادث قد كب عن تناول هذه الديمومة الخالصة وهذا هو البعد في التجربة الصوفية ، ويقول اقبال : انها وحدة تشبه وحد البسطة التي يمكن بها التجارب الفردية لكل اسلافها السابقين ، لا يكون التعدد بل هي وحدة تتمشى كل تجربة فردية فيها في الكل (\*) .

ومن النفس المنفعلة تنتقل هذه الديمومة الخالصة الى الكون وتكون دالة على الـ « أنا العليا »

(\*) تنظيم التفكير الديني في الاسلام ، كعبورد

وبهذا يستقر للطبيعة آله صمد ، وتيسر العناية الالهية تعمل عملها عن طريق المجتمع الاسلامي الذي يصبح مسلكه ذا غرض وهدف واتجاه عقلي . والتحلل الوحيد في هذا المذهب هو - فيما يبدو - استحالة تجريد « الديمومة الخالصة » تجريدا تاما من معنى التسلسل فان وحدة « الديمومة الخالصة » عند اقبال هي بذرة يتجاوز فيها مع وجودها الراهن كبذرة كل من ماضيها (أي سلسلة انسابها) ومستقبلها (أي الامكانيات المتاحة لنموها) ولكن ان كانت الشجرة القادمة كائنة بالقوة في البذرة فان المسبب يكون كامنا في السبب ولما كان المسبب لاحقا للمسبب فان « الديمومة الخالصة » لا تكون بتحرره كل التحرر من التسلسل ولا يسمعا الا ان نفر بان الحمية لا تزال قائمة . ونحن اذا اشترنا الى هذا الصدد الجزئي في ميتافيزيقية اقبال لا نقصد ان نقل من قدره ، فاننا جميعا - كما قيل - نؤمن بحرية الازلية ( رغم كل المبعج التي تعارضها ) ولعل أهم جانب في ميتافيزيقية اقبال هو العاحا على القول بتعدد طبيعة الزمن ، ويؤكد هيدجر ان الزمن أصبحنا نكون عن اجتياز مسار قابل للقياس كانه خط مستقيم وفي بعد مسطرة بل هو نسيج معقد لاتجاهات شتى ، كما لاحظ ( دن ) و ( بريستلي ) ان سر التلود قد يكس في أن وجسود الانسان لا يرسم حدوده زمن فرد .

وفي رأينا أن الميتافيزيقية الاسلامية المرتقبة - ينبغي ان تتحرك في نطاق الشريعة ، وقد يعرف الاسلام من غد نوعا من « الشريعة المتجددة » . حدث للكنكلة في حركة الطوماوية الجديدة وعلى كل حال فان قصور ميتافيزيقية اقبال يؤكد ان فلسفة أو وحدة ثقافية كالتى ياتي بها الاسلام ، انما يفلح نموها على أفضل وجه اذا كان هذا النمو من داخلها في داخلها ، ويبقى على كل قو ان يصنعوا قدرهم ، لا لشيء الا لانه لا سببين امامهم سوى ذلك .

ومع ذلك فايا كان الحكم النهائي على فلسفة اقبال فانه لا يمنعنا من ان نقدر كل التقدير ماترتب على مقدماته من قيم اخلاقية ، في حد ذاتها ، وان نقدر أيضا أثرها المرتقب على المجتمع الاسلامي .

واذا كان اقبال - اذا نظرنا الى فلسفته - يصد من المتصدعين فاته - اذا نظرنا الى آرائه الاجتماعية - يعد مصمما محافظا ، وليس من المفارقات قولنا هذا فقد قال : « صدقوني ، ان أوروبا اليوم هي أكبر عائق في طريق الرقي الأخلاقي للانسان ، على حين ان المسلم مزود بالمبادئ الفكرية العليا التي أتت بها الوحي ، التي تمت نطقه من أعماق أعماق الحياة ، ويرتد به المسلم من برائته التي جوانيتها » (\*) وهذه الفقرة محورية في موقف اقبال ، فانه يتطلع الى المجتمع الأمثل الذي يتحرك الاسلام - أو ينبغي له أن يتحرك - نحوه ، هذا هو نداء اقبال ، وهو اذا نحينا جانبا جذارته بغير نزاع بلقب الشاعر - يعد من أجل مآثر اقبال

اذ رأى ان الصراع بين الطبقات ناشى من موقف خاطئ من حق الملكية الذي يسميه به القرآن نحو الافناء ، فموقف القرآن من حق الملكية واضح في الآية الشريفة ( ان الارض لله يورثها من يشاء والعاقبة للمتقين - سورة ال عمران )

ومعنى هذا ان الأرض وديعة في يد الانسان وليست ملكا خالصا له ، ومعنى آخر ان الدنيا وديعة من الله عند الانسان ، محاسب هو لخلقها احكام ربه ، والمجتمع الاسلامي - على خلاف بقية المجتمعات - قد أقامه الله ، وفقا لمستور هو القرآن ، فليس الاسلام دينا بالمعنى الذي نفهم به الدين اذا اطلقناه على البوذية أو المسيحية ، فهما بيانات ميتافيزيقية تشرح لماذا لم يكن غير الذي هو كائن ، على حين ان الاسلام هو نظام مستند الى خلفية ميتافيزيقية تضفي بدورها على هذا النظام كرامته ومصداقه المتصالي الترانسندنتالي ، فالاسلام يسعى دائما الى التوفيق بين الدين والدنيا ، بين مطالب البدن ومطالب الروح ، في وحدة جديدة تسمو على كل من رافدها ويقول اقبال في هذا الصدد : للدين الاسلامي حقيقة واحدة تظهر كسلطة دينية - اذا نظرت اليها من زاوية ، وكدولية ( سلطة مدنية ) اذا نظرت اليها من زاوية أخرى ، وليس بصحيح القول بأن السلطة الدينية والدولة هما جانيان أو وجهان لشي واحد ، فالاسلام حقيقة فرد واحدة

لا تنحل عناصرها وتبقى كما هي ، وانما تكون سلطة دينية اذا نظرت اليها من ناحية وتكون دولة اذا نظرت اليها من ناحية أخرى (\*)

لا عجب اذن ان كان اقبال يتجنب اسم مصطلحي كمال ورضا شاء تجنبه للحرام ، كما يتبين من بعض قصائده القصيرة الناضجة بالمرأة ، والمكتوبة بالاردية .

والذين يظهرون العلمانية بيننا لا يقدرون على دحض حجج اقبال والأفضل عندهم تجاوزها والسكوت عليها كما يفعلون بأراء نابليون الذي لم يكن متحمسا للعلمانية ، ولا يصب اقبال هجومه على المثاليين باقتباس حضارة الغرب بل يصبه ابصا على حضارة الغرب ذاتها ويؤري بها وعده إبيات له عما تصيه فرنسا بدورها الحضاري في سوريا : -

#### وهبت أرض سوريا للغرب نبيا

لا تبعل عن ظهره ، انه كان تقيا •

كان صتوا للبراة •

كأن الغرب صنع سوريا بعطاي :

ميسر ثم خير • وبغايا

ويريد قوله بياناً في أبيات عن سوريا وفلسطين فيقول

#### لو طالب اليهود بأرض فلسطين

فلماذا لا يطالب العرب بإسبانيا ؟

وكان حرص اقبال ان يصون الاسلام من كل صور الانحراف التي قد تتعرض له حضارته ، فكما هاجم الغرب ونبه الى خطره هاجم العناصر المدمرة داخل الاسلام ونبه الى خطرها وهاجم تقاعس المسلمين وعد أشد من الخطرين السابقين جساما - ونشر اقبال رسائل عديدة لمحاربة القاديانية بل مضى الى حد أن طالب الحكومة بأن تتخذ ضدها تدابير وقائية (٢) • وكان اقبال لا ينظر الى مناصرة الغرب للمرأة الا بعين الريبة ، وحض المرأة المسلمة على أن تتخذ من فاطمة

(١) المرجع السابق ، ص ١٤٦ •

(٢) شاملو (ناشر) ، أحاديث وكلمات لابن

نادية المنار ، لاهور ، ١٩٤٨ ، ص ٩٣ - ١٤٤ •

(٣) المرجع السابق ، ص ١٧٠



الزهراء بنت الرسول مثالا لها وأن تقتدى  
بظهرها ووداعتها وطاعتها .

وفي الحق ان سلاسة الطبع المفضية الى التطوع  
بالانقياد والتسليم هي من محاور الاسلام ومن  
معاور فهم اقبال له ، تمثلا بقول القرآن : ( فان  
حاجوك فقل اسلمت وجهي لله ومن اتبعن - سورة  
آل عمران ) .

ووجهي هنا تعني نيتي والاتجاه الذي أوجه  
اليه بصري . ومن فعل اسلم اشقت اسم المسلم،  
لأنه هو الذي يسلم نفسه لله ومشيتته ، كما  
تبينت في القرآن ، فالشريعة هي مظهر مشيئة  
الله ، وتعني أيضاً وحدة الجماعة التي أسلمت لله ،  
يقول اقبال في قصيدته « رموز نفي الذات » : -

أمة خلت يدها السننا

ككتيب من رمال وحنا

( ترجمة عبد الوهاب عزام )

والعلاقة بين المؤمن وربّه يقصد القرآن التعبير  
عنها أجمل تعبير حين جعلها **يَوْمَ عِيدٍ** ،  
وتتكرر في القرآن كلمة « عِيدٌ » ، **وَالْقِسْفَةَ لَأَلِيَّ**  
العبودية لله تعني تحرر الإنسان من كل سلطان  
آخر ، فإذا تقبل الله تسليم المؤمن أمره اليه طواعية  
فرض عليه أن يخضع خضوعاً تاماً للشريعة كما  
يبينها القرآن ، ونجد هذا المعنى وارداً في قصيدة  
رموز نفي الذات بأسلوب تعليمي صريح : -

أنت يا من تحرر من عرف قديم

ضح من جديد في قديمك قيما

وقيقا من اللغظة

واباك أن تشكو من فروض الشريعة

إياك والخروج عن سنة محمد .

ونترك للمختصين الموازنة بين شعر اقبال  
بالأردية وشعره بالفارسية ، وإن كان من المقر به  
أن اقبال في نظمه للحكمة قد بلغ القمة التي  
بلغها ميرزا غالب في شعره الغزلي ، هذا إذا كان  
مرجع الحكم هو أرض الهند وحدها ، وإذا كان

الرأى يختلف في فلسفة اقبال فإنه لا يختلف في  
أغراضه وأهدافه ، فإن تسبكه بالنسبة فيما يتعلق  
بالمجتمع الإسلامي وحضارة الاسلام ، ثم اخلاصه  
للالسلام في محنته سواء في الهند أو فلسطين  
وفهمه العميق للشريعة ووقفه كل جهده للوصول  
الى فلسفة اسلامية عصرية كل هذا يجعله جديرا  
بأن يحتل المقام الذي رفعه الناس اليه ، مقام  
المفكر الاسلامي الرائد في هذا القرن ، وكان يحلم  
بالاسلام وقد وجد بعثه من جديد ، ولكنه عا  
خلاف الآخرين كان لا يقنع بالاحلام ، فهو - في  
تحليل اخير - بشع يدعو الى العمل وينادي بالجهاد  
والكلام الذي خاطب به المرأة المسلمة في قصيدة  
رموز نفي الذات تتعدى رسالته فروق الد  
والأنثى :

فلكن فاطمة قنوة لك

لموكنها ولا تغيب عن ذهتك

حتى تهت على غصنك حنين جديد

وتزهر حديثنا بعصرها النعير

وإذا سللت كلب ترتد حديقة الى الخصب بعد  
أن طال عليها الجلب فالجواب تجده في قصيدة  
قصيرة لإقبال تلخص آراءه وتستوعبها .

قالت الصغرة التي ضعضعها لطم البحر

عشت الخشب الطوال

للم تنبئني أي شيء أنا

هتلت بها موجة مندفة اليها

في الحركة حياتي

وفي الجمود ماتي

• • •

ملحوظة :

• بسبب ازدحام هذا المقال بمصطلحات  
الفلسفة - ولست من فرسانها - رأيت أن  
اتيت من صيغة نقلي له عن الانجليزية  
لعرشته على صديقي الاستاذ عيد الفلاح  
مكاوي فتطوع بمراجعتها واستدراك ما فاتني  
جزاه الله خيرا .



# نجم يوشك أن يخبو

شعر: النعمان القاسي

- ١ -

فل لي .. فل لي  
« من يحمل يا قلبي همي ؟ »  
« أمك .. تحمل همك .. أمك ! »  
« أمي ؟ أمي كانت تفعل ! »  
اني اسأل !

- ٣ -

غن .. غن  
قد طارت زهران الجلود  
لا سلوم من عاني من العمر للانا وتلاين  
ظفلا مرور الشفتين .. مسيحا مصلوبا في  
شجر الوهم

من ذا يحمل همي الآنا ؟  
من يحمل احزان الطود الأشيب ؟  
أنفال الظهر الحلودب  
من يحمل هم القلب الكهل ؟  
.. كانت تتراجع في جفنيه غمامات شجن  
وهمت دمعته

غسلت ماعلق من الأسمية الشتوية  
بجدار الكون  
ورنا نحدو الافق المتلاشي في الظلمه  
فراى غيمه

ظلمت الأفق المغضوب بهاء الشمس  
المشوقه

وبدت كالرقعة في الحيمه  
وهناك على صدر الأفق  
كانت نجمه

ترعش في اجواز البحر اللجي  
كرضيع اسلم جفنيه للنوم ولا يفرق فيه  
كرضيع حله يتباد في جوف التيه  
كذباله شمهه  
تلقظ انفسا راجفة في كف وياح الأبدية

- ٢ -

امي فطمتي بالصبر  
ذوبت الصبر على التدين  
فشبيت أحس مراوته في الشفتين

- ٤ -

صاحبتي جادتي يوما  
- ورنا في أفاق الظلمه -  
تخبرني ان الصبر قدر  
- وراى غيمه -  
تلقمني لدغ الأم اثر .. تغطي الحلوى بين  
الشفتين

- وهمت دمعته -

ظلمت الأفق المغضوب بهاء الشمس المشوقه  
واختنقت في الظلمه نجمه

د . النعمان القاسي

# قضية التأريخ اللغوي

## وحظ اللغة العربية منها

بقام : د. حسن عون

وتفسير هذه الألفاظ على ضوء معناها الحقيقي لا تفسيرها على ضوء معناها في عصور سابقة أو لاحقة لعصر تلك الآثار كما يفعل الكثير من رجال الأدب حينما يتصدون لشرح التراث الأدبي في معاهدنا العلمية وكنياتنا الجامعية .

ويتضح من ذلك كم نحن في حاجة ملحة الى تقييم تراثنا الأدبي شعرا ونثرا وفهمه فهما جديدا واعيا بدل الخوض فيه دون تربيت ودون الأخذ بالوسائل الجيدة التي تمهد السبيل لفهم الدقيق الصحيح ، فالألفاظ شأنها شأن الكائنات الحية قد يتغير بعضها ، وقد تتغير شحنتها الدلالية من الزمن الى الضعف وبالعكس حسب ظروف استعمالها الخاص في الأزمنة المختلفة .

فليس من المعقول والامر هكذا أن تشرح القصيدة الجاهلية مثلا بالمعنى المتداول حاليا أو بأول معنى يصادفنا في المعاجم اللغوية أن أحوجنا الامر الى الرجوع لهذه المعاجم ، فقد يكون هذا المعنى المجس قد اكتسبه نفس اللفظ في عصور لاحقة فيجئ شرح القصيدة مضطربا فائرا للاحياة فيه ولا يصور المفهوم الذي كان يقصده الشاعر أو لا يعمل الشرح من الدلالة والأحاسيس والمشارع التي كانت تجول في نفس الشاعر ويريد أن ينقلها الى السامع وقت نظم القصيدة .

ولعل هذا ، قريبا نعتقد ، هو أهم مظهر من مظاهر القصور في فهم نصوصنا الأدبية ، وهو في نفس الوقت مصدر شكوى من يتبرمون بطريقة شرح الأدب العربي بمدلولات وأحسدة للألفاظ مهما اختلفت عصور تلك الآثار الأدبية .

ومن أجل ذلك كان تراثنا الأدبي القديم في حاجة ملحة الى دراسة جديدة وفهم جديد وتقييم جديد فكتير من الألفاظ اللغوية تكتسب مدلولات

لقد أصبح من الواضح في ميدان الدراسات اللغوية الحديثة أن التعرف على تاريخ اللغة يعتبر من أهم الدراسات اللغوية في فروعها المختلفة ، أن لم يكن أهم تلك الدراسات على الإطلاق ، فكل اصحاب لغة مهذبة يحاولون ما وسعهم المحاولة أن يبنوا للدارسين مراحل تطور هذه اللغة منذ نشأتها حتى عصر نصيحها وازدهارها مترسمين خطي هذا التطور ومبرزين معالم التغيير في كل نقلة لهذه اللغة من طور الى طور آخر ، إذ إن ذلك يكشف عن أمور بعيدة الأثر وبسيط اللثام عن حقائق لغوية كانت تغلفها سحب من الإيهام وأغاليات . ولعل أهم ما يتجلى على اللغة وعلى دارسها من وراء التعرف على تاريخها يأتي :

أولا - أن معرفتنا بتاريخ اللغة يرينا بصورة واضحة كيف كانت اللغة في طفولتها من حيث أصواتها وألفاظها وتراكيبها ومبادئ استعمالاتها المختلفة ، ثم يرينا كذلك كيف كانت مقوماتها الطبيعية والاجتماعية التي ساعدت على نموها وانتقالها من مرحلة الى أخرى . ونتيجة ذلك يمكن التعرف على حالة المجتمع اللغوي نفسه وبلغ ما كان عليه من الوعي الفكري والادراك الاجتماعي والتصور الذهني في مجال العالم المادي والعالم الروحي ، فقد غدت دعامة من دعائم الدراسات الاجتماعية .

ثانيا - أن التعرف على تاريخ اللغة يهيئ السبيل امامنا لكي نفهم جيدا وبصورة مؤكدة الآثار اللغوية المختلفة في عصورها التاريخية ، إذ أن لغة كل عصر تختلف الى حد ما عن لغة العصر الآخر ، وعلى ذلك فقد تختلف معاني الألفاظ في عصر عنها في العصر الآخر . ومن هنا كان لابد لفهم الآثار الأدبية المؤلفة في عصر ما من فهم معاني الألفاظ المستعملة في ذلك العصر .

جديدة في مسايرتها للزمن ، أو على الأقل كتكتسب قوة أو ضعفا في اطار مدلولاتها الاولى .

والشواهد على ذلك كثيرة متعددة ، حد مثلا كلمة « طف » المشتقة من « الطف » ، وهو ، فيما نعتقد الاصل الحسي لكل الصيغ المتفرعة من هذه المادة ، وكان « الطف » اسما لجبل يفصل شبة الجزيرة العربية عن العراق ، ثم انتقل هذا اللفظ بهذا المدلول فأصبح يطلق على شاطئ البحر وعلى حافة الجبل وعلى النهاية من كل شيء ، وهذا الانتقال لا يزال أن يدل دائرة الماديات أو المحسوسات وكان طبيعيا أن يدل الفعل المتأخوذ منه ( طف ) على الوصول الى النهاية ، ثم تطور معناه بعد ذلك فأصبح يدل على الزيادة فوق النهاية كما توحي بذلك أصوات اللفظ عندما نحللها تحليلًا صوتيًا ثم تطور مدلوله بعد ذلك مرة أخرى فأصبح يدل على الزيادة فوق النهاية وعلى نقصان تحت النهاية ، ونعتقد أن نزول القرآن الكريم كان في هذا الطور الأخير من الدلالة ، ومعنى ذلك أن لفظ « طف » صار يدل على الزيادة والنقصان في نفس الوقت ، أي على الشيء وضده . وقد استعمل القرآن الكريم هذا اللفظ بهذا المعنى في قوله تعالى : ويل للطفلين ، الذين إذا اتكأوا على الفاس يستوفون ، وإذا كالوهم أو وزنوهم يسرون ، ولفظ « مطففين » في الآية الكريمة من الناحية اللغوية - كما يفهم منه في عصر الاسلام - يدل من غير قرينة أخرى على المعنيين في نفس الوقت ، أي الذين يزيدون وينقصون ، أي الذين يزيدون في الكيل حينما تكون لهم مصلحة في الزيادة ، وينقصون فيه حينما تكون لهم مصلحة في النقصان ، واختيار القرآن الكريم هنا لهذا اللفظ جاء لحكمة بلاغية سامية ، هي الإيجاز والاقتصاد في اللفظ الى أبعد حدود الإيجاز تشبهاً مع ما يقتضيه المقام من إصدار الحكم على هذه الطائفة من الناس بأخسر عبارة لفظية ممكنة ومع أن القرآن الكريم قد بين هذا المعنى بوضوح حينما قال بعد ذلك مباشرة : الذين إذا اكسأوا على الناس يستوفون وإذا كالوهم أو وزنوهم يسرون ، تقول مع أن القرآن الكريم قد بين ذلك بوضوح فقد غاب عن بعض المفسرين هذا الملحظ ففسر فريق منهم «المطففين » بالذين يزيدون في الكيل فقط ، وأضاف فريق آخر أن مفهوم النقصان جاء تبعا

لمعنى الزيادة ولم يجيء من دلالة اللفظ نفسه عليه ، وفي هذا - كما نعتقد - توضيح للمعنى البلاغي المطلوب وتقويت للفرض من الإيجاز والاختصار في هذا المقام . وبعد عصر صدر الاسلام تطور هذا اللفظ مرة أخرى فأصبح لا يقصد من التطفيف الا الزيادة فقط ، وأصل منه مدلول النقصان ، ونستطيع أن نرى ذلك في الآثار الادبية أثناء العصر الأموي والعصر العباسي ، بل استمر ذلك المدلول حتى في لغة العصر الحديث . وتكتفي بعد ذلك بمثل آخر له دلالة ومفهوم ، اذ وقع فيه الزمخشري ، الذي نبهه ونقدته ونعرف له جميعا مكانته اللغوية وقيمة مؤلفاته في النحو واللفظ ، وغرق ذلك فقد اعتبره كثير من العلماء واحداً من كبار أئمة اللغة ، غير أن ذلك لم يمنع من التورط بسبب علم المامه بتاريخ اللغة أو بتاريخ مدلول الالفاظ اللغوية .

يرى الزمخشري عن ابن مسعود رضي الله عنه أنه قال : « جردوا القرآن ليربو فيه صغيركم ولا ينأى عنه كبيركم » ، ويحاول الزمخشري ، معتمداً - في هذا - على ما كان سائداً في عصره من مدلول كلمة « يربو » ، أن يشرح المقصود من عبارة ابن مسعود فيقول : أراد تجريده عن النقط والفواتح والمشور لئلا ينشأ ثقي فيري أنها من القرآن . هكذا يقول الامام اللغوي في كتابه - الفائق - ج ١ ص ١٨٦ .

ونحن من جانبنا نستبعد تماماً أن يكون هذا المدلول هو الذي قصده ابن مسعود ، ذلك أن محاولة النقط التي كانت تستهدف شكل أواخر الكلمات بالحركات الاعرابية قد تمت على يد أبي الأسود الدؤلي في عصر زياد ابن أبيه ، وأن محاولة النقط الثانية ، التي كانت تستهدف تمييز بعض الحروف الهجائية المتشابهة في الرسم عن البعض الآخر كالباء والثاء والذال والنون والياء والجايم والحاء ، وإنهاء ... الى آخر ما هنالك من رسم واحد لصوتين مختلفين ، والتي عرفت بنقط الاعجام ، تقول ، ان هذه المحاولة الثانية لنقط الاعجام قد تمت على يد نصر بن عاصم الدؤلي أو الليني .

كما يذكر القاضي أبو سعيد الحسن بن عبد الله

« ويل » و « أوى » و « منساء » و « حطة »  
 و « هيت » و « سندس » و « استيرق » و « قسوره »  
 و « قسطاس » و « صراط » و « أباريق » و « الأ »  
 و « اصرى » و « أبا » و « أسباط » و « ألواب »  
 و « تنور » و « تتييرا » و « جيت » و « حصب »  
 و « حوبا » و « دينار » و « الرس » و « الرقيم »  
 و « زنجبيل » و « سجين » و « سلسبيل »  
 و « سجيل » و « سجل » و « سراق »  
 و « طاغوت » ، الى غير ذلك من الـكلمات التى  
 تحدث عنها الثعالبي والسيوطى والشـيخ حمزه  
 فتح الله وغيرهم من رجال التفسير واللغة .

فهناك من العلماء من لا يتحرج من أن يقول  
 فى صراحة انها كلمات اجنبية دخلت اللغة العربية  
 فى عصور مختلفة بحكم المخالطة والجوار ، ومنهم  
 من يستبعد ذلك ويستنكر أن يستعمل القرآن  
 اللفاظ ليست عربية ويذهب مذاهب شتى فى  
 تفسيرها وتلمس أصل عربى لها ، ولكل فريق  
 بالطبع حججه وأدلته وبراهينه ووجهات نظره

ولا نحب أن نترك هذا الموقف دون إشارة  
 لرأينا فيه : من المسلمات أنه لا يمكن للغة أن  
 تعيش بمعزل عن اللغات الأخرى ، فهي بحكم  
 الجوار والاتصال لابد أن تعطى وتأخذ ، بل إن  
 ذلك يعتبر عاملا من عوامل حيويتها وثوراتها  
 والبقاء عليها . واللغة العربية كغيرها من  
 اللغات قد اتصلت فى تاريخها الطويل باللغة  
 الفارسية واللغة اليونانية واللغة اللاتينية واللغة  
 المصرية واللغة الحبشية واللغة العبرية وغير ذلك  
 من لغات أخرى .

ونحن لا نجد غضاضة أبدا فى أن يكون القرآن  
 الكريم قد استعمل بعضا من الكلمات الأجنبية  
 لأغراض بلاغية واضحة جدا فى بعض آياته ،  
 ولولا رغبتنا فى تجنب الاستطراد والخروج عن  
 الموضوع الأصلى لذكرنا بعض الأمثلة المؤيدة لهذا  
 الرأى . ولما يرى أن القرآن الكريم لم يستعمل  
 ألفاظا أجنبية لأنه قرآن عربى مبين أو لأنه نزل  
 بلسان عربى مبين نقول : لما أنه عربى فى أكثريته  
 العظمى ، ولما أن هذه الألفاظ الأجنبية بمد  
 دخولها فى اللغة العربية وجريانها على السنة  
 العرب وتداولها وقهم مدلولاتها بين أفراد

السيبراقى فى كتابه - أخبار النحويين البصريين  
 بدعوة من الحجاج بن يوسف الثقفى ، وكلتا  
 المحاولةين قد تمت بعد عصر ابن مسعود رضى  
 الله عنه .

ولكى نلقى مزيدا من الضوء على هذه الحقيقة  
 ليتبين القارىء كيف يتورط كبار العلماء - عن  
 غير سوء قصد طبعاً - فى بعض آرائهم بسبب  
 عدم الماهية بتاريخ اللغة أو بتاريخ مدلولاتها  
 اللفظية ، نقول ، لكى نلقى مزيدا من الضوء على  
 هذه الحقيقة نذكر أن هناك شخصين كل منهما  
 يدعى عبد الله بن مسعود ، ولا يمكن أن يكون  
 المقصود بأبن مسعود فى رواية الزمخشري إلا  
 واحدا منهما .

أول هذين الشخصين هو عبد الله بن مسعود  
 الثقفى ، وقد توفي هذا مستشهدا مع أخيه فى  
 معركة الجسر المشهورة بين العرب والفرس أيام  
 خلافة عمر بن الخطاب بعد أن أبلى العرب فيها  
 بلاء حسنا .

والثانى يسمى عبد الله بن مسعود ابن غافل  
 الهذلى ، وقد توفي بالمدينة سنة ٣٢ هـ . ومسل  
 عليه عثمان بن عفان وهو خليفة المسلمين . وهنـى  
 ذلك ببساطة أن هاتين الشخصيتين فى فارقنا  
 الحياة قبل محاولة نقط الشكل فى المصحف الكريم  
 وقبل محاولة نقط الأعجام فى الحروف الهجائية  
 العربية .

ثالثا - ان التعرف على تاريخ اللغة يهدينا  
 حتما وبطريقة مؤكدة الى التعرف على قضية  
 الدخيل اللغوى : متى وصل هذا الدخيل ؟ ومن  
 أى طريق عبر إليها ؟ ثم متى ما اعتراه من  
 صقل وتشذيب حتى يتلائم مع البيئة الجديدة من  
 حيث الأصوات الفوية ومجارات اللغة الأصلية فى  
 التفرغ والاشتقاق الحسى والمعنوى أو الحقيقى  
 والمجازى بحيث تكون هذه الألفاظ الدخيلة على مر  
 الزمن أسرا لفوية كما هو الشأن بالنسبة  
 للألفاظ اللغوية فى البيئة الأصلية .

ومما يوضح أهمية هذه القضية هو ما نجده  
 من خلاف طويل وجدل عنيف بين عدد من علمائنا  
 السابقين ، لقروين ومفسرين على السواء ، حول  
 كثير من الكلمات الأجنبية التى دخلت اللغة العربية  
 والتي استعملها القرآن بصفة خاصة مثل كلمة

المجتمع العربي قد أصبحت عربية بحكم الموطن والاستعمال أو سريان المدلول .

**رابعا -** ان تاريخ اللغة في اللغات العربية يكشف لنا كذلك حقيقة الوضع بالنسبة لقواعد او علامات الاعراب المختلفة في التراكيب اللغوية؛ ثم انه يضع حدا لما كانت تردده بعض الطوائف من ان هذه اللغة أو تلك وجدت بهذه السمات الاعرابية منذ النشأة ، وقد قيل ذلك بالنسبة للغة العربية ، فقد اصبح من غير المشكوك فيه - على ضوء الدراسات التاريخية للغات ان علامات الاعراب لم تنشأ مع اللغة ؛ وانما نجى في مرحلة بالية ونتيجة لعوامل متعددة ، كما اصبح من غير المشكوك فيه أيضا أن هذه العلامات الاعرابية لا توجد طرفة ولاتولد في يوم وليلة ؛ وانما تبدأ كاللغة نفسها ، في حالة اضطراب وعدم استقرار ، ثم تأخذ سبيلها في النمو والتكامل حتى تتضح معالمها وتستقر طواهرها وتثبت أسسها وتطرد أقيستها بين الناطقين بها : فتتدفق هذه العلامات سمة أصيلة مميزة لتلك اللغة ؛ وقد ظهر ذلك واضحا في اللغات ذوات التاريخ المعروف كاللاتينية مثلا . تاريخ اللغة اذن يقضى على كثير من الأوهام والمخيلات التي كانت تتردد في بعض الأساطير اللغوية وتحيط باللغة بمسحاة من الغموض التي تجعلها واحدة من الظواهر الحارقة التي تشد عن القوانين العلمية ؛ فيحول ذلك كله دون التعرف على أوضاعها والنفاذ الى ادراك حقيقتها .

والآن - وبعد التوضيح الى حد ما لقضية التاريخ اللغوي - نعود فنتساءل :

ما هو حظ اللغة العربية من الدراسة التاريخية؟ لقد ظل تاريخ اللغة العربية مشوبا بكثير من الغموض حتى العصر الحديث ؛ كما ظل هذا التركيب - تاريخ اللغة العربية - لا يثير في أذهان أغلب الدارسين للغة العربية والمهتمين بآثارها الألبية أكثر من معرفة تاريخ مدلول الألفاظ منذ العصر الجاهلي ، عصر تفسحها واكتمالها ، حتى العصر الحديث ؛ أما ما وراء العصر الجاهلي فلا يدخل في الحساب وليس له أدنى اعتبار ؛ وكان اللغة العربية في تقديرهم قد وجدت على هذه الصورة من التكامل والازدهار ؛ والواقع ان تاريخ اللغة العربية شيء آخر غير ذلك . وكثيرا ما تسامنا

طورا مع أنفسنا وطورا آخر مع طلاب الدراسات اللغوية ؛ لماذا لم يحاول قدمائنا اللغويون منذ عصر الخلفاء الراشدين أو على الأقل منذ أواخر العصر الأموي ، عصر انتشار الدراسات اللغوية والتعنى فيها والتخصص في بعض جوانبها ؛ حتى القرن الخامس الهجري ، حيث بلغت الدراسات اللغوية لدى لغوي العرب ذروة لم تبلغها بالنسبة لأية لغة أخرى ؛ نقول : لماذا لم يحاول لغويونا القدماء ، التعرف على تاريخ اللغة العربية في عصورها القديمة التي سبقت العصر الجاهلي رغم أنهم كانوا أقرب منا عهدا باللغة وبمراسل تطورها ؟

لم نجد على هذا السؤال الذي كان يفرض نفسه علينا بالحاح ، جوابا مقننا شافيا نستريح له ونطمئن اليه ؛ ولكن مع ذلك كنا نرجع فكرة على سائر الأفكار الأخرى ؛ كنا - ولا نزال - نظن ان ظاهرة التاريخ للغة العربية لم تثر عند القدماء أي اهتمام ولم يروا حاجة اليها ما داموا يملكون رعايا في أصفي تمبراتها والنقى أساليبها وأزمى عصورها ، وما دامت تصور في نظرهم لغة الوحي ولغة القرآن ولغة الحديث ، وما داموا كذلك يرون أن بعض المحاجة الإحلا يفسر غريب القرآن بما جاء في اللغة . مماثلة في الشعر الجاهلي كل ذلك اغتنام أو سرغهم عن التفكير في أمر اللغة العربية قبل العصر الجاهلي .

ونحن اذ نقرر ذلك نضرب صفحا عن بعض محاولات جزئية جاءت عرضا وغير مقصودة لنماتها عند بعض اللغويين القدماء ؛ مثل الذي نراه عند بعض المفسرين للقرآن الكريم ، ومثل الذي نراه عند من تصدى للكتابة عن فقه اللغة كتغلب وابن فارس ، ومثل الذي نراه عند أصحاب المعاجم اللغوية كابن دريد في كتابه - التهذيب -

نخلص من ذلك الى أن الوضع بالنسبة لقضية تاريخ اللغة العربية استمر على هذه الحال حتى العصر الحديث ، حيث يمكن تمييز ثلاث محاولات مختلفة لهذه القضية .

قام بالمحاولة الأولى فريق من المستشرقين وتبعهم في ذلك بعض اللغويين في الشرق ؛ ونتيجة لما ذكره هؤلاء وأولئك عرف أن اللغة العربية واحدة من اللغات السامية المتعددة ، وأنها أقرب من

التقوش اللغوية في شمال شبه الجزيرة العربية وفي شرق الأردن وفي سوريا وفي المناطق الصحراوية الفسيحة الواقعة في الشرق وفي الشمال الشرقي من الأردن وفي الشرق من سوريا ؛ وكان ذلك كله يدخل ضمن ما كان يعرف قديما بمملكة تدمر .

وبعد أن توفر لهؤلاء مجموعات كبيرة من التقوش اللغوية انكبوا على تحليلها ودراستها ثم انتهوا الى نتيجة تكاد تكون محققة ؛ هي أن هذه التقوش ، التي عرفت لأسباب مكانية ؛ بالتقوش الصفوية والشمودية واللحيانية ، تمثل فترة من حياة اللغة العربية سابقة على عصر نضجها وازدهارها ؛ تمتد هذه الفترة من القرن الثاني حتى القرن الخامس الميلادي .

بدأت محاولة هؤلاء العلماء لكشف هذه التقوش وجعلها في أوائل النصف الثاني من القرن التاسع عشر واستمرت حتى نهايته ولا نستطيع في هذا البحث أن نفهم للقاري صورة واضحة عن اللغة العربية وسماها العامة وخواص تراكيبها وقواعدها في خلال هذه الفترة الزمنية .

ومن ينبغي أن يقرر كذلك أن هذه التقوش - رغم الجهد الذي بذل من أجلها ورغم النتائج الأولية لدراستها - لا تزال في حاجة الى دراسة أشمل وأعمق من وجهة نظر قضية التاريخ اللغوي بالنسبة للغة العربية ؛ وفوق ذلك لسكي تتضح صورة اللغة العربية في هذه الفترة - ينبغي أن تدخل في الحساب أيضا الانتفاع بما جاء مشتقا في كتب اللغة والنحو والصرف ، وبصفة خاصة ما جاء في التهذيب لابن دريد وكتاب النوادر لأبي زيد ثم ما جاء في كتب النحو والصرف خاصا بالقوانين الصوتية وما عرف بالاعلان والإبدال والقلب المكاني .

وأما المحاولة الثالثة فهي لا تزال - في تقديرنا - في دور المقترحات والأمال ؛ وقد بدأ المتصلون عن قرب بالدراسات اللغوية يفكرون فيها في العصر الحديث . ونحن لا نزال نجد أصداء هذه الفكرة تتردد من وقت لآخر في آراء تطرح بين الدارسين في كليتنا ومعاهدنا العلمية أو في مقالات وأبحاث تنشر في الصحف والمجلات أو في مقدمات لبعض الكتب المنشورة . والهدف من وراء هذه المحاولة

أخواتها الى اللغة السامية الأم ، التي كانت لغة سام بن نوح عليه السلام ؛ ذلك لأنها نشأت في الوطن الأصلي للساميين أي شبه الجزيرة العربية ؛ وهي بهذا الاعتبار تنسب اللغة الإيطالية من بين اللغات اللاتينية الأخرى كالفرنسية والاسبانية اذا ما أريد الرجوع بها الى الأصل اللاتيني أو الى اللغة اللاتينية الأم التي كانت في وسط إيطاليا ، أي في المنطقة المعروفة قديما باسم لاسيوم . من الغربيين ريتان الفرنسي وقصد ذكر ذلك واطلعنا على آرائه فيما خلفه من آثار لغوية وأدبية عديدة ، ومنهم شاخت وكراوس الألمانيان وقد أثبتا ذلك في محاضراتهم لطلبة قسم اللغة العربية من كلية آداب القاهرة في الثلاثينيات من هذا القرن وكنا ضمن طلبتهم ، ومنهم ويلفونسون ، أستاذ اللغات السامية في دار العلوم وفي قسم اللغة العربية من آداب القاهرة ، ومنهم كوهين ، أستاذ السوربون وليفي بروفانسال ، أستاذ معهد اللغات الشرقية في باريس ، وقد سمعنا ذلك منهم يوم كنا في فرنسا .

ومن الشرقين الأستاذ علي عبد الواحد في كتابه **فقه اللغة والاب أنستاس البقداي الكرمل** ، وصاحب هذا البحث في غير واحد من مؤلفاته ، ووصل هذا الجهد الى التعرف على أصل اللغة العربية اعتمادا على بعض متفرقات في كتب قديمة وعلى ما استنتجته المستشرقون من قوانين التشابه في كثير من العناصر اللغوية بين العربية وغيرها من اللغات السامية الأخرى ، وكل ذلك أمر نظري يعتمد على أدلة منطقية وليس له ما يؤيده من الأدلة المادية . ومن الحق أن نقرر أنه - رغم ميولنا في هذا الركب وثبات ذلك في عدد من مؤلفاتنا - ينبغي أن نتقبل ذلك الآن بكثير من الحيطة والحذر فنحن مع هذا كله لا نزال نجهل الإجابة على هذه الاستفهامات ما هي حقيقة اللغة السامية الأم ؟ وحتى وكيف تفرعت منها اللغة العربية ؟ وما هي حقيقة اللغة العربية عندما اتخذت لنفسها طريقا غير طريق اللغة السامية الأم ؟

أما المحاولة الثانية فقد قام بها كذلك عدد كبير من العلماء الغربيين ومن جنسيات مختلفة ؛ فيهم الفرنسيون وفيهم الألمان وفيهم الانجليز وفيهم الأمريكيون . وقد اجتهد هؤلاء جميعا وتعاونوا فيما بينهم لجمع وكشف النقاب عن كثير من

الحاضر ؛ ويكاد يكون الغرض منها مدرسيا بحثا على نمط ما هو موجود في اللغة الفرنسية مثلا . ولكن هذه المحاولة مع ذلك جديرة بالاهتمام والعناية ونرجو مخلصين أن تتساند جهود اللغويين في الاضطلاع بهذا العمل ؛ كما نرجو أن ينشط بجمع اللغة العربية فيخرج لنا هذا القاموس التاريخي عما قريب فحاجة الدارسين اليه ماسة .

ان التأريخ للغة العربية بالمعنى الصحيح او بصورة متكاملة ، شيء آخر غير ذلك تماما ؛ هو عمل علمي دقيق يسير مع اللغة منذ طفولتها متبعا مراحل نموها - ككائن حي متطور - ومصورا بدقة وتقييم محكم كل جوانب سماتها بحيث يمكن ان يرى الدارس من خلال ذلك الصورة الصادقة للمجتمع البشري يتفاهم بهما والذي يشرح آراءه وافكاره وقياله بواسطتها . وهذا كما نرى ليس بالعمل السهل والناس يحتاج الى بحث وتنقيب عميقين والى دأب متواصل وصبر لا يعرف الكلل .

هو عمل معجم يؤرخ لدلالات الألفاظ اللغوية ، بحيث يمكن الوقوف على مدلول اللفظ اللغوي في كل عصر من عصوره التاريخية ؛ وذلك ليستطيع الدارس ان يفهم النص اللغوي او الادبي فهما صحيحا مبنيا على المعرفة اليقينية لمدلول هذا اللفظ او ذاك في عصر من تطلق به ومصورا مدى ما يمكن ان يحتمله اللفظ من شحنة دلالية في تصور صاحبه او خياله .

غير ان هذه الفكرة لا تتجاوز - في تصور المنادين بها - عصر النضج والازدهار بالنسبة للغة العربية ، أي العصر الجاهل . أما تأريخ اللغة العربية قبل العصر الجاهل فلا يدخل في حسابهم . ويتضح من ذلك ان المنادين بهذه المحاولة لا يقصدون منها سوى شرح وفهم النصوص اللغوية منذ العصر الجاهل حتى العصر الحديث شرحا وفهما يتمشيان مع مدلولات الألفاظ في كل عصر من عصور تسجيلها والنطق بها . وهي محاولة - كما نرى - ضيقة محدودة ؛ اذ انها - كما ذكرنا منذ قليل - تؤرخ لمدلول اللفظ منذ اكتمال اللغة حتى العصر

## شعر: علي ذوالفقار شاكر

ودروب لسكون اسرى  
ياؤهرا ..  
وعط الشفتين  
ياقرا كجبن نبى  
لم تات شهودك .. لم تات  
والفلك الاعلى ..  
لزمانى ..  
شرا .. يسقى اشواقى  
احلاما عن كاس الساقى  
انتظر سهيلا والشعرى  
ولموعد صيف الحرية  
اتلفع لوبا من ذكرى  
سرجته عذارى قديمة  
في نول الصبر .. شتاني

الليلة موعدا القدس  
وللوج الزيف قد انهارت  
جرفتها ..  
من فوق رباعا  
نفثات وياح ملتاعة  
من صدر ربيع دموى  
في عرق نهار ابدى  
كطبول قتال زنجى  
« الليلة موعدا القدس »  
احلام مسا .. لم يات  
ومسانى ..  
تهبدة تكل  
اشباح نجوم مشنوقة

## برج الصيف





# مؤتمر الأدباء السابع مهرجان الشعر التاسع

حول

بقلم: د. أحمد هيكال

حسب ترتيب بلادهم إيجديا . وقد كانت احاديث معظمهم تدور حول الظروف الراهنة وما يمكن أن يكون للأدب فيها من دور .. غير أن كلمة وفد لبنان التي اقفاها الأستاذ سهيل ادريس خرجت عن هذا الخط ، ومرتجى بالنقد بل بالهجوم على أمانة اتحاد أدباء العرب ، واتهمتها بالتقصير والتعجل وعدم الدقة . وقد تجاوز الناقد المهاجم أمانة اتحاد الأدباء الى التعريض والفخر ، اللذين خص بهما البلد الميقلد الجريح الكريم الطيب ، الذي هو مقر اتحاد الأدباء .. كذلك كما المتحدث باسم وفد المغرب حين فرق بين أدباء المغرب العربي وأدباء الشرق العربي ، محاولا أن يجعل من زملائه الاقويين - أدباء المغرب العربي - أنبياء ملهمين قد في يومنا النكسة ونادوا بتجنبها ، وأن يجعل من الآخرين الأبعدين - أدباء الشرق العربي - عبيدا تابعين شاركوا في النكسة وأدوا بها .. وكان من أدق ما قيل على لسان وفد عربي في هذه الليلة ، ما قاله المتحدث باسم وفد السودان ، الذي دعا الى « نيل روح السوق » في هذا المؤتمر ، ونادى بتناول المسائل تناولا موضوعيا بعيدا عن المزايدات والقصد الى الكسب الفردي الرخيص . وكان من الحزن أن كثيرين ممن تحدثوا لم يسمخوا هذا النداء أو أنهم سمعوا ولكنهم تعاملوا في المؤتمر « بروح السوق » !!

ثم شهد اليوم الثاني في جلسته الصباحية والمساءلية بداية الحلقة الثانية من حلقات مؤتمر الأدباء ، وهي حلقة القاء البحوث .. وقد كانت أمانة اتحاد الأدباء قد حددت للبحوث أربعة موضوعات - بناء على توصيات المؤتمر السابق - كما كانت الوفود قد أعلنت من قبل بموضوعات هذه البحوث وكتب أعضاء هذه الوفود ، كل « فيما يروح له من هذه الموضوعات المحددة .. وهذه الموضوعات هي « الأدب العربي بعد الخامس من يونيو » و « دور الأدب العربي في المعركة ضد الصهيونية والاستعمار » و « دور

في بغداد عاصمة الرشيد التليدة » وفي قاعة الخطد أضخم قاعات العاصمة العراقية الجديدة ، كان اجتماع مؤتمر الأدباء العرب السابع ، الذي افتتح يوم السبت ، التاسع عشر من إبريل ( نيسان ) سنة ١٩٦٩ ، في تمام الساعة الخامسة مساء ، ثم اختتم أعماله مساء الثلاثاء ، الثاني والعشرين من الشهر نفسه ، بعد أن استغرق أربعة أيام ، تلوها القاعة لمهرجان الشمس ، الذي اقيم أولا لمدة يومين في العاصمة العراقية ، ثم انتقل لمدة يومين آخرين الى البصرة ، ثم عاد ثانية لمدة يوم آخر الى بغداد ، حيث القيت بقية القصاص وختمت أعمال المؤتمر ، وافتتحت الوفود حامله ذكريات عزيزة للقاء الأخوي العاطفي الكبير !! أما مؤتمر الأدباء ، فكانت أعماله منقسمة الى ثلاث حلقات ، الأولى حلقة الافتتاح وكلمات رؤساء الوفود ، والثانية حلقة الأبحاث واحداث المدارس ، والثالثة حلقة اللجان ثم اصدار البيان والتوصيات .

وقد شهدت الليلة الأولى حفل الافتتاح ، واصفى المستمعون الى احاديث رؤساء الوفود . افتتح المؤتمر السيد/ احمد حسن البكر رئيس جمهورية العراق مؤكدا قيمة الكلمة في معركة التحرير ، ودور الادب الى جانب اخيه الجندي ، ومبررا بهذا المنطق الوافي رفع المؤتمر لشعار « كل شيء من أجل الحركة » .. كذلك تحدث السيد/ السامرائي وزير الثقافة والاعلام العراقي ، فرحب بالوفود واطمن ان أجهزة وزارته جميعا في خدمتهم ، الى جانب الشعب العراقي الذي يسعد باستضافتهم . ثم تحدث الأستاذ يوسف السباعي امين عام اتحاد الادباء العرب فعرض للظروف التي عقد فيها المؤتمر معتبرا عن بعض الصعلة في الاعداد له ، وفي تبليغ موضوعات أبحاثه ، كما استعرض ما تم انجازه من توصيات المؤتمر السابق ، الذي كان قد عقد في القاهرة في مارس من العام الماضي وبعد ذلك توالى رؤساء الوفود العربية وتبين

وأخيرا علق الباحث أكبر الأمل على الجيـل الجديد من كتاب الشباب الذين هم أمل المستقبل وصانوه .

كذلك جنحت أهم البحوث الخاصة « بدور الأدب العربي في المعركة » إلى وجوب إسهام الأدب بالكلية مع الجندى الذى يحارب بالرصاصة ، واعتبار ذلك الواجب الأول الذى يتنبى أن يلتزم به الأديب مختاراً بمحض إرادته وكل حرية . عل أن يسبق ذلك وعلى تام بدور الصهيونية في تأمرها مع الاستعمار الجديد ، وما كان لهذا الاستعمار من تخطيط أدى إلى قيام إسرائيل لتحقق مصالحه في المنطقة أولا ثم في المناطق المطروح فيها ثانياً . . وأخيراً وجوب ان يصل الأدب في ميدانين ، هما الميدان الداخلى للتعنية المعنوية ، والثانى الميدان الخارجى لكشف زيف الصهيونية وعدوان الاستعمار ، وكسب أكبر عدد من الانتصار للعق العربي .

كذلك اتجهت أهم البحوث الخاصة « بدور الأدب العربي في بناء المجتمع العصري » إلى وجوب الاهتمام بالفنون الموضوعية كالقصة والرواية والمسرحية ، واتخاذ هذه الاشكال مجالات للتغير من المجتمع المتخلف والتبشير بالمجتمع المحرر ، مجتمع العقل والعلم والتحرر والعدالة . كما ركزت أهم البحوث - كما في بحث حسن جواد لجنى - على وجوب مشاركة الأدب في صنع الإنسان العصري ، وإشاعة التفكير العلمى ، والمواصلة بين أصالة العربي وانتمائه في روح العصر الحديث .

أما أبحاث « توثيق الارتباط بالتراث العربى » فقد اتجه أهمها إلى تصحيح مفهوم التراث ، وبيان أنه لحل الموروث الحضارى في العلوم والفنون ، الذى خلفه الماضى العربى المجيد الحاضر العربى الجديد ، ثم اتجه أهم هذه الأبحاث كذلك إلى تجلية قيمة هذا التراث الانسانية والقومية والفنية ، وصلاحيته ببناء على تلك القيم لأن يكون نسطه انطلاقاً تندفع فيها الأمة العربية إلى مستقبل أفضل ، حيث تفتح نوافذها وعقولها ولقوبها لكل ما ربحته الحضارة الانسانية من انتصارات في مجالات العلم والفن ، فتأخذ من ذلك ما يلائم حقيقتها ولا يتعارض مع مقدساتها ، ومالا يذوب شخصيتها ، فتعظمه وتتمثله وتضيفه بوعى إلى تراثها حيث يصبح جزءاً من هذا التراث . وهكذا تتحرك الأمة العربية - كما تقول الدكتورة هانسة عبد الرحمن - « بين جبرية الوراثية وحتمية التطور » وتتحقق المعاصرة لبنيتها من أبناء العصر الواحد ، ويزداد بينهم التفاهم والتعاون المشترك الخلاق . وعكسها

الأدب العربى في بناء المجتمع العصري » ثم « مشكلات الأدب العربى » . كالتشر والتفرغ . . وقد اختير من كل وفد اثنان ، فقط من كاتبى الأبحاث لكي يلقى كل خلاصة بحثه فيما لا يتجاوز ربع الساعة . وقد رتب المختارون حسب ترتيب أسماء بلادهم أبجدياً ، فكان أن استغرق القاء خلاصات الأبحاث جلستى الصباح والمساء في اليوم الثانى من أيام المؤتمر ثم الجلسة الصباحية من اليوم الثالث . . واكتفى بهذا القصد من خلاصات الأبحاث ، أما بقية ماكتب الباحثون فقد طبع كل بحث على حدة ، وقدم لكل مشاهدى المؤتمر ليكون بين يديهم ضمن المطبوعات والمنشورات الأخرى العديدة .

ولقد جنحت أهم البحوث الخاصة « بالأدب العربى بعد الخامس من يونيو » إلى التركيز على الشعر النضالى المتصل بقضية الوطن السليب ، وبخاصة شعر أدباء الأرض المحتلة . وقد تجلى هذا التركيز في بحث الأستاذ خيرى حماد . أما الدكتور شكرى عياد فقد تجاوز ذلك إلى عرض أهم مراحل ادب ما بعد النكسة بعمامة ، فأوضح أنه من أولاً في مرحلة « رد الفعل » التى تتراوح بين العزى والاستنكار ، قال ان الأدب انتقل بعد ذلك إلى مرحلة « القضب الوامى » ، الذى يتجه إلى العدو من جانب وإلى عيوبنا الداخلية من جانب آخر . . وأشار الباحث إلى أن هذا القضب اتجه إلى عيوبنا الداخلية لا يصح أن نقلب إلى تحقير الذات ، والا كان سلاحاً للعدو لا أداة للإصلاح . . وقد درس الباحث بعض نماذج الأدب الذى نتج بعد النكسة ، مثل مسرحية « زهرة من دم » لسهيل إدريس وبين مضمونها الرمزى . . وأشار إلى أن طائفة من نتاج ما بعد النكسة يتسم بالغموض الذى يوحى أحياناً بالهروب من المواجهة الصريحة الكاشفة . . وأما الأستاذ غالى شكرى فقد جعل الأدب الممتاز الذى نتج بعد النكسة امتداداً للأدب الممتاز الذى ظهر قبيلها ، وهو أدب الكتاب المسرحيين والروائين المتميزين للشعرة والنقادين لها نقداً ذاتياً في نفس الوقت . وقد طبق الباحث دراسته على بعض أعمال توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس وسعد الدين وهبه والفريد فرج . كما ركز الباحث على موضوع معالجة هؤلاء الكتاب لأخطاء التطبيق ، وبعض التناقضات في مفهوم الحرية والعدالة ، وما إلى ذلك . كما لفت النظر إلى اختيار كثير من منهم « لديكورات » من العصر المملوكى وغيره من العصور السابقة ليقولوا من خلالها رأيهم الذى يؤمن بالثورة أولاً ، والذى يحمله إيمانه بها ومشاركته فيها على تقدها نقداً بناء ثانياً . .

لا تتمزق الأمة بين واعدات شرقية وأخرى غربية ، ولا تجرد عند موروثات خلفها الآباء وقد تجاوزت حضارة العربية الحديثة نفسها بعض هذه المورثات بقرون وقرون .

وقد كانت البحوث الخاصة بمشكلات الأدب العربي كمشكلات « التفرغ والنشر » أقل البحوث المقدمة ، وإن كان بعضها يرقى إلى مستوى كبير كبحت الأستاذ عباس خضر الخاص « بالتفرغ » والذي يدعو فيه إلى تعميم هذا اللون من اللون للأدباء ، حتى يتمكنوا من أنشاج أعمال فنية قيمة ، غير مرهقين بأعباء السعي وراء لقمة العيش . على أن يكون هذا النظام مرحلة مؤقتة ، بل فيها ما سوف تصل إليه الأمة العربية من وفرة القراءة ورخاء سوق الأدب ، مما سيوفر للأدب حينذاك رزقا موسما وتفرغا طبيعيا وكريما ..

وعند مساء اليوم الثالث من أيام المؤتمر بدأت الحلقة الثالثة من حلقاته المتصلة وهي حلقة اللجان ، التي تدرس البحوث وكلمات رؤساء الوفود ، وتضع ذلك كله في إطار الموقف العربي ، لتخرج من جميع ذلك بتوصيات وبيان عام من أعمال المؤتمر .

وقد كان عدد اللجان بعدد موضوعات البحوث الخمسة ، كما كانت أسماء تلك اللجان تحمل أسماء البحوث نفسها ، فهناك لجنة الأدب العربي بعد الخامس من يونيو ، ولجنة « دور الأدب العربي في مكافحة الصهيونية والإسماعيل » ولجنة « دور الأدب العربي في بناء المجتمع المصري » ثم لجنة « توثيق الارتباط بالتراث العربي » وأخيرا لجنة « التفرغ والنشر » . وقد اجتمعت هذه اللجان جلستين الأولى مساء اليوم الثالث من أيام المؤتمر ، والثانية صباح اليوم الرابع منه .. ثم انتهت إلى توصيات قدمت إلى لجنة الصياغة ..

وفي مساء اليوم الرابع اجتمع المؤتمر في « قاعة الخلد » حيث ألقى عليهم أولا : « بيسان المؤتمر العام » الذي يؤكد دور الأدب والإدباء في الحركة ، ويدعو إلى توثيق التشايع العكري والسياسي الحر لهم . كما ألقى عليهم ثانيا « نداء إلى كتاب العالم الاحراء » يشرح لهم قضية العدوان الاسرائيلي « الامبريالي » على الاراضي العربية ، وينادهم مؤازرة الحق المصري .. وأخيرا ألقى على المجتمعين « توصيات اللجان المختلفة » التي هي في الواقع تعبير عن روح المؤتمرين وآمالهم ، والتي انكثت في كثير من مضمونها على ما جاء في البحوث الجيدة ، التي سبق الاطّلاع بها .

وهكذا ختم مؤتمر الأدباء وأعلنت قاعة الخلد ، لتستقبل الوفود نفسها في اليوم التالي ولكن تحت اسم « مهرجان الشعر » وقد اناب السيد/ رئيس جمهورية العراق عنه السيد/ نائب رئيس الوزراء لافتتاح مهرجان الشعر . وكان هذا المهرجان أكثر ازدحاما بالقائلين ، وأقل دقة من مؤتمر الأدباء . فعلى حين كان يحدد للمتحدث من الباحثين ربع الساعة ، وكان لا يزيد عدد المتحدثين في الجلسة على سبعة ، كان بعض الشعراء يستغرق نحو الساعة ، وكان عدد الشعراء في الجلسة الواحدة يزيد على العشرين . ولهذا كانت بعض الجلسات المسائية تمتد حتى الثانية صباحا .. كل هذا بالإضافة إلى عدم انتقاء الشعر ، وعدم اختيار كبار الشعراء . لهذا كله قل الجيد وكثر الرديء ، وكانت بعض الجلسات لونا من العذاب لمن تحمله الظروف على متابعة كل ما يقال فيها .

وقد استمر لقاء القصائد في « قاعة الخلد » جلستين ، هما : جلسة الافتتاح التي كانت مساء الأربعاء الثالث والعشرين من أبريل ، ثم جلسة « الصباح » التي كانت يوم الخميس الرابع والعشرين منه . ثم كانت جلسة ثالثة لمهرجان الشعر لكن في قاعة كلية التربية ، وهذه شهدتها الناس مساء يوم الخميس نفسه .

ثم سافر الشعراء والأدباء يوم الجمعة إلى البصرة ، حيث بدأ المهرجان الشعري هناك في صباح السبت السادس والعشرين من أبريل ، متخللا منبر جامعة البصرة مجسلا لترانيم الشعراء . وفي مساء اليوم نفسه عقد المهرجان جلسة في قاعة البلدية ..

أما يوم الأحد فقد انتقل المهرجان إلى بلدة الزبير القريبة من البصرة والتي تعتبر حقلنا من أكبر حقول البترول العراقي .. وهناك احتشدت الوفود ، حيث أقيمت قصائد عديدة في حفل أقامه أهالي الزبير لوفود الأدباء .

وفي يوم الاثنين وصل الأدباء مرة ثانية إلى بغداد ، حيث عقدت الجلسة الختامية لمهرجان الشعر في « قاعة الخلد » ، وحيث انتهى المهرجان في ساعة متأخرة من الليل وختمت - إلى حين -

هذه اللقاءات الفنية الحلوة النابضة بين أدباء  
الأمة العربية .

وفي غمار هذا الشعر الكثير - الممل في كثير  
من قصائده - يبرز الشعراء : الجواهري ،  
ومحمود حسن اسماعيل ، والشيخ مصطفى  
جمال الدين ، وصالح جودت ، وفزار قباني  
وعبد المولى ، وأحمد حجازي ، وسلامة  
الحجاوي ، والوعضي الوكيل ، وهلال ناجي ،  
ومحمد التهامي ، ونازك الملائكة ، وملك  
عبد العزيز ، وعاتكة الحزرجي ، وروحية القليشي

هذا وإن كان الشيخ مصطفى جمال الدين قد  
« سرق الكاميرا » كما يقولون ، حيث كان  
مفاجأة واكتشافا ، فهو بلباسه الديني الشيخي  
ووقاره ولحيته ، لا يوحى إلا بشعر تقليدي أو  
محافظ ، لكنه فاجأ الناس بشعر فني راق ،  
واسلوب تغمي روع ، وخبرة شعرية تتم من  
صدق معاناة وفنية تعبير وبيل هدف .. كذلك  
« سرت الكاميرا » الشاعرة الفلسطينية الواعدة  
سلامة الحجاوي ، التي أثبتت مع حداثة سننها  
وعلم شهرتها أنها أقدر من كثير من الشاعرات

الشعيرات ، بل أتضح - فنيا - من كثير من  
الشعراء الفحول !!

هذا ، وقد كان من فضائل مؤتمر الأدباء  
ومهرجان الشعر ، أن أتاحت حكومة العراق لكل  
الأدباء المشتركين في هذا اللقاء الأدبي ، أن يزوروا  
التنجف حيث قبر الأسماء على كرم الله وجهه ،  
وأن يزوروا كربلاء حيث مشهد الحسين رضي الله  
عنه ، وأن يزوروا الكوفة العاصمة العلمية والأدبية  
القديمة . ثم يزوروا الحلة أرض « حمورابي »  
ودولة الحضارة العريقة التي تعد من أقدم  
حضارات البشر ، وأخيرا كان من فضائل هذا  
اللقاء ، أنه مكن الوفود العربية من زيارة الناصرية  
ومشاهدة آثار « أور » حيث المعابد القديمة  
وحيث نشأ النبي الكريم إبراهيم عليه السلام .  
وأخيرا مشاهدة البصرة العاصمة العلمية والأدبية  
العربية العريقة ..

تحية لشعب العراق المشياف ، ولحكومتهم  
الرشيدة . وسلاما إلى كل أدباء المروية ، وإلى  
لقاءهم قريب !

#### في العدد القادم من « المجلة »

● العلم والتكنولوجيا وبعض مشاكل التنمية

بقلم دكتور محمد صابر نعيم

● الخمار الذهبي

بقلم دكتور عبد المصطفى شعراوي

تجارب طليعة ودراسات نقدية.

وأعمال جديدة لكتاب القصة المعروفين

تتجاوز في

عدد القصة

عدد خاص من مجلة « المجلة »

يصدر في أول أغسطس القادم

## وذكريات مدرسة الشعر الفرنسي بمصر بقام: نقولا يوسف

ولم يدرج في هذا الإحصاء - كما يرى - ما كتبه الأدباء العرب في الشرق والمهجر بالانجليزية و بلغات أخرى غير الفرنسية .

ومع أن هذه المدرسة أخذت أخيراً تنكمش ببلادنا العربية في حسارة اليقظة القومية الحديثة ، إلا أنها تحولت إلى أثر تاريخي في باب النقد الأدبي لا يمكن تجاهله .. ولم يزل من هذه المدرسة أفراد قلائل ينتجون في اللسان الفرنسية بالرغم من إجادتهم العربية . والنقاد من حولهم قريبون - فريق يراهم سفراء للروح الشرقية لدى الغربيين - وفي هذا دعابة وتمجيد للشرق ، وفريق يمدح غرياه في أوطانهم وعن لغتهم ..

ولعل هذا الاعتراض على الكتابة بغير اللغة القومية يتخفف من حدته حينما يترجم إلى العربية ما يستحق الترجمة - كما حدث مع المؤلفات الانجليزية التي وضعها المهجريون : جبران وفيليبحتي وأمين الريحاني وغيرهم ، وحين توزن الأسباب التي دعت هؤلاء الأدباء إلى الكتابة في لغة أجنبية .. ولسوف تضيف هذه الترجمة إلى المكتبة العربية ثروة جديدة من نتاج العرب .. بل أننا لنطمح إلى أكثر من ذلك - أن نترجم أيضاً إلى العربية ما خطته أقلام الغربيين المقيمين في بلادنا من يدبج الصور الشرقية .

ولتصوير الوفرة في هذا النتاج - بلغة الأرقام أيضاً - نذكر على سبيل المثال أن الشاعر الناقد الايطالي جان موسكاتيل (١٩٠٥ - ١٩٦٥) نشر بالإسكندرية عام ١٩٥٥ كتاباً سماه وشعره

سطع نجم هذا الشاعر العربي المصري السكندري - أحمد راسم - في الثلاثين عاماً الأخيرة من حياته (١٨٩٥ - ١٩٥٨) ولفت أنظار الكثيرين من النقاد والمجبيين في بلاده وخارجها ، وتناول بعضهم دواوينه الشعرية ، ومؤلفاته العربية والفرنسية - وهي نحو العشرين كتاباً - بالنقد والتحليل ، والترجمة والتعليق .. ثم ما لبث أن توارى وراء سحب النسيان .. واحتجبت مؤلفاته في مكتبات الأصدقاء - فلم يعد يذكره إلا بعض الأحياء من مصابريه - ممن عرفوا شخصه أو قرأوا مؤلفاته - وكانت هذه المؤلفات الشعرية والنثرية مكتوباً مظهياً بالفرنسية فلم يقرأها إلى الملصون بهذه اللغة ولم ينفذوها إلا الأدباء منهم - ولم يترجم شعره إلى العربية بعد - فيما نعلم .

ويعد هذا الشاعر اللمع من الثمرات الممتازة في مدرسة الشعر العربي الفرنسي - وهذا لا نرى بداً من الاستطراد - فنقول إن تلك المدرسة شبت في الأرض المصرية منذ القرن التاسع عشر ، وامتدت فروعها بمصر ولبنان ، وتواصلت في تونس والجزائر ومراكش ، وتوفرت نتاجها في النصف الأول من القرن العشرين - بحيث تستطيع أن تحصى من ثمار الشعر وحده في هذه الفترة الأخيرة نحو مائة ديوان لحسب خمسين شاعراً عربياً من تلاميذ هذه المدرسة - إلى جانب مصنعاتهم النثرية المتنوعة الأخرى - وكلها مكتوب بأسلوب فرنسي رشيق لا يقل في بلاغته عن أسلوب النابيين من أدباء فرنسا - وقد عرف عن الشرق حذقه وبراعته في إجادة اللغات الأجنبية كلاماً وكتابة .

فتحن هنا أمام « ظاهرة أدبية » تستلفت نظر الناقد ، وهناك ولا شك أسباب دعت الى ظهور هذه المدرسة في الشرق ، وأسباب أخرى دفعت الادباء العرب الى الاقبال عليها .

ولقد عاصر الكثير منا هذه الظاهرة ، وشهد ذلك العيضي من القصائد الشعرية ، والموضوعات التاريخية ، والنقادات والقصص والروايات - منشورة في الصحف والمجلات الصادرة في الشرق العربي بلغات أجنبية .. كما شهد في المكتبات عشرات الدواوين الشعرية والمصنفات الأخرى - مكتوبا معظمها بالفرنسية وعليها أسماء عربية لأدبيات وأدباء نشأوا في البلاد العربية من أسر عربية قديمة .. وبنت هذه الحركة في عتونها بين الحربين العالميتين الأخرتين - على وجه التقريب - حين سادت العالم فترة من السلام « النسبي » طولها نحو عشرين عاما - كانت تستجيب فيها الشعوب من أهوال الحرب الأولى لتستقبل بعدها حربا جديدة ثانية .. كانت هدنة استطاع فيها الادباء أن يجتازوا البحار ، ويتجاوزوا ، ويتبادلوا الاطلاع على ما لى يرقم من آداب وفنون وعلوم .. وكان من الميسر للأدباء العربى الملم بلغة اجنبية أن يقرأ ما شاء من الكتب القديمة والحديثة المطبوعة بهذه اللغة ، بينما تعذر على الاجنبى غير الملم بقرأة العربية أن يطلع على كتابات أدبائهم المحدثين في غير لغته - وكانت حركة الترجمة عندها مقصورة على نقل الكتب الأوروبية الى اللغة العربية - لا العكس .

وهناك في الشرق العربى كانت تنتشر المعاهد الاجنبية منذ القرن التاسع عشر وأيام الحكم العثماني - وبخاصة المعاهد الفرنسية كمدراس اليسوعيين وغيرهم - لما كان لفرنسا يومذاك من صلات ودية مع الولاة - وكانت هذه المعاهد تجتذب الكثيرين من أبناء العرب - يتخرجون فيها مجيدين هذه اللغة - في وقت كانت المعاهد الوطنية قليلة نادرة ، والامية ضاربة اطنابها . والواقع أن ظهور هذه الثقافة الفرنسية بدأت تتعمق بمصر منذ قدوم ذلك الولد الكبير من العلماء الذين صحبوا حملة نابليون على مصر عام ١٧٩٨ حاملين معهم اجهزتهم وعراجمهم

بمصر « (١) جمع فيه مختارات شعرية فرنسية حسنة وخمسين شاعرا من معاصريه ومواطنيه بمصر - ممن كتبوا في النصف الاول من القرن العشرين - وفي مصر فقط - وقدم كلا منهم يسطور عن مصنفاته .. وذكر في مقدمته كتابه هذا أن هناك غيرهم لم يستطع الحصول على بيانات عنهم ، وكان بعضهم لامعا مشهورا - ( فهو لم يذكر مثلا مي زيادة التي أصدرت عام ١٩١١ ديوانا فرنسيا باسم « أزهار الحلم » ، وجورج شحاده السكندرية الولد والنشأة ، ووصف غالى ، وجوزيه ميقل ، وغيرهم ) - وبين هؤلاء خمسة والخمسين شاعرا نجد خمسة وثلاثين اسما عربى اللقب والجنسية والاصل - ممن نظموا بالفرنسية - وأما العشرون شاعرا الآخرون من غير العرب ومن اللقبين بمصر ، فمنهم يونانيون وإيطاليون وسويسريون ومالطيون وأرمن وأديعة من الفرنسيين - وهم جميعا من هذه المدرسة الفرنسية .

وبين هؤلاء الادباء العرب المقيمين بالاسكندرية نجد أسماء : احمد راسم ، جان أركش ، نهلى زنايرى ، عبيد المنعم خضيرى - وليس ننوهم جاستون زنايرى ، شارل ثابت ، ربيبة طاسورا سيلين طاسورا اكسيلوس ، أدوار جرجسور - ومن العرب القاهريين : محمد خيرى ، بشر فارس ، إيسى خير ، الأمير حيدر فاضل ، درية شفيق ، مؤنس طه حسين ، فؤاد أبو خاطر ، يوسف عسكر نحاس ، محمد ذو الفقار ، ابراهيم راتب ، البير قصبرى .

وهناك صورة أخرى مكملة تراها في كتاب وضعه الشاعر الصحفي القاهري «درويت بلوم» بعنوان : « كتاب مصر المعبرون بالفرنسية » - ظهر جزؤه الاول بالقاهرة عام ١٩٣٧ ، وكتاب للشاعر يوسف عسكر نحاس : « مصر والثقافة الفرنسية » ظهر بالقاهرة عام ١٩٣٥ - والكتابان بالفرنسية ..

(١) مجموعة اشعار بمصر جميعا جان موسكافيلي ١٩٠٥ - ١٩٦٥ - ٥٥ - ط ٦٦ - ١٩٥٥ - ولوسكافيلي نحو عشر مجموعات شعرية مطبوعة ظهرت اولها عام ١٩١٦ وستها «درايميات» ترجمها حبيب جامالى الى العربية ١٩٥٢ ونالت جائزة واصف غالى بتحكيم «جمعية مصر فرنسا» ببواويس - وله قصة «اختناكون» ١٩٣٣ .

ولم تستطع اللغة الانجليزية أن تنافس اللغة الفرنسية في الانتشار سواء في المجتمعات أم في التجار أم بين رجال القانون .. والانجليز كعادتهم يعيشون في عزلة وتحفظ وترفع .

يضاف الى ذلك أن الكثيرين من أهل البعثات المصرية كانوا يفضلون في عهد الاحتلال الانتحاق بكليات فرنسا على كليات انجلترا . وبخاصة لما كانت تديره فرنسا يومذاك من عطف على القضية المصرية المطالبة بالاستقلال ، مما دعا جمال الدين الأفغاني والامام محمد عبده الى الإقامة فترة من الزمن بفرنسا ومتابعة جهادهم التحرري واصدار صحيفة « العروة الوثقى » بباريس .. وما دعا الزعيم مصطفى كامل الذي درس القانون بفرنسا الى التردد عليها للخطابة على منابرهما والكتابة في صحفها والاستمعة بأحراراً ( مثل جوليت آدم ) فلي نشر دعوته التحررية .. كذلك فعل محمد فريد ومن قبله ادب اسحق ..

واستطاعت فرنسا وبخاصة عاصمتها ( باريس ) - أن تحتل في قلوب الأدياب العرب مكانة عظيمة - فتملقوا بلغتها وأدبها وحريتها وتقرأوا بكتبها في شعر ومقالات ومؤلفات وكتب رحلات .

ومن طرائف ذلك العهد أن الأدياب من قراء الأدب الأوربي بمصر - كانوا فريقين - فريق يجيد الانجليزية ويقبل على مؤلفاتها ويتأثر بأدبها وفريق يتقن الفرنسية ويتثقف بثقافتها . وتشيع الاول للأدب السكسوني ، والثاني للأدب

ومطبعتهم . وداروا يدرسون ويتقنون ويصورون ما اجتمع في موسرعتهم المسماة : « وصف مصر » وينشئون المجمع العلمي ، ويهترو حركتهم العلمية هذه أنظار الكثيرين من الأدياب كما يتضح من أقوال الجبرتي والتشيخ حسن المطار من معاصريهم .. وجاء الوالي محمد علي في أعقابهم - وكان من المعجبين بنابليون - فأخذ يستحضر الحيرة من فرنسا ليشرفوا على مدارسه ومصانعه المعدة لجيشه . وبدأ يرسل الى فرنسا بعثة بعد أخرى من الطلاب لينتفع بخدماتهم بعد التخرج . فبعث عام ١٨١٨ بطائفة من الشباب لدراسة الفنون الغربية والبحرية . وبأخرى عام ١٨٢٦ يشرف عليها « جومار » أحد علماء حملة نابليون ، واشتهر منها حسن الاسكندراني أمير البحر ، ومظهر باشا مهندس القناطر الحيرية . ورفاعة رافع الطهطاوي اماس البعثة الذي قضى خمس سنين بباريس يدرس العلوم ويترجم وعاد عام ١٨٣١ يعمل على الإصلاح وانشاء المدارس وترجمة الكتب ، ووصف رحلته هذه في مؤلفه المسمى :

« تخليص الابريز في تلخيص باريز » - تحدث في بعض فصوله عما في باريس من مكاتب عامة وجميعات أدبية وعلمية وكليات ومدارس وعن اللغة الفرنسية الواسعة المجال الغنية بالمعاني « لكثرة الكلمات غير المترادفة لا يتلاهب العبارات والتصرف فيها ولا بالمحسنات البديعية اللفظية .. » - ويقول : « ولا ينكر منتصف أن بلاد الافرنج الآن في غاية البراعة في الصلوم الحكيمة .. وأكثر هؤلاء الافرنج علماء هم الانجليز يليهم الفرنسيون فالنمسيويون .. غير أن باريز تمتاز على لوندرة باعتدال الجو وقلة الغلاء ، وبما تبيحه للأجانب من حرية الرأي والعبادة والتصرف ولذلك استأثرت فرنسا بأغلبية الطلبة المبعوثين من مصر . ولم يقصد انجلترا والنمسا منهم سوى عدد قليل . »

ثم أرسلت اليها بعثة أخرى كان بينها على مبارك ( الوزير المؤرخ ) - وكذلك أرسل الى فرنسا قيما بعد محمود الفلكي مع زميلين ، وعاد الاول ليصبح وزيرا للمعارف ويضع بالفرنسية عددا من كتب الرياضة والفلك وفي تاريخ الاسكندرانية القديمة ( ١٨٧٣ ) .



رفاعة الطهطاوي



جبران خليل جبران



مصطفى كامل



جمال الدين الأفغاني



محمد عبده

الى محاكاة المدنية اللاتينية بما يحولونه منها الى فهم ودمهم لتستقل بلبلان نفسياتهم وتبرز شخصيتهم . ولا يجهل المعنيون بهذه الاشكالية ان المدنية السكسونية بنت المدنية اللاتينية وان مذهبها في الخيال ( الرومانتزم ) قد نشأ في فرنسا . ثم عبر نهر الرين الى ألمانيا . ومنها ركب البحر الى انكلترا . لأن ميتسليه برنردان دي سان بير وجان جاك روسو وشاتوبريان وما في هؤلاء من نظم قائلتين . وقد استوهمهم اياه غوته العظيم وعنه أخذ بيرون وشل وغيرهما . ولكن الاخلايين تفردوا به لقوة طبيعة التحويل في نفوسهم حتى كانوا مبتدعوه . ومن مدهشاته التطور ان هذا المذهب بقى متابعا سريه حتى عاد الى مهد فرنسا - مصطفيا بصيغة جديدة . لتتناوله لامرتين وموسه وهوجو ومن نحا نحوهم .

« نعم لا وطن للفن - ولكن لكل امة ميزة عما سواها . لذلك نرى ان استقاء ذلك المذهب من منبعه اوفى بالحاجة منه واتم انطباقا على طبائنا وحياتنا الشرقية بما يلائمها وينقل معها حتى يعي الرقي حيثما ويصل الوضوح شعرا انما عيبه اضطراب معانيه وبعده عن المألوف في عيشتنا وانما ينظم الشاعر لاهل لغته من الاجيال الحاضرة والمقبلة » .

ومن أمثلة الدفاع عن الادب السكسوني هذه النبذة التي وردت في مقالة للأستاذ عباس محمود

اللاتيني ( او الفرنسي ) .. وخسرج الاثنان بالمناظرة الى ميادين الصحف الحربية والى المنتديات .. وكان من انصار الادب السكسوني المرحومون : عباس محمود العقاد ، وابراهيم المازني ، وعبد الرحمن شكري ، وزكي أبو شادي وسلامة موسى ، ومحمد السباعي ، وشوقي غريال .. وكان من أنصار الادب اللاتيني - شوقي ، ومطران ، وهيكلي ، وطه حسين : خليل شيبوب ، ومحمد مندور . وابراهيم المصري وغيرهم .. وتقتصر هنا على ذكر كمالاتهم في هذه المناظرة القديمة الطريفة التي تبارى فيها قلما طه حسين والعقاد على الاخص .

ففي عام ١٩٢١ كتب خليل شيبوب في مقدمة ديوانه « الفجر الاول » وهو من الشعر العربي هذه العبارة دفاعا عن الادب اللاتيني (٢) :

« ان من يعمى في الشعر الحديث نظرة استقصاء لا يد له من التنبه الى امر جلل - وهو ان النشء الحضاري عامل على مجازاة المدنية السكسونية في التزائم وراء العويس الشاذ من خيالها ومعانيها . بينما كان النشء السابق يستوحى المدنية اللاتينية ، ويتقرب الى طرائق رجالها والشعراء منها . ولا شك ان الشرقيين بطبائعهم وغرائزهم ونزعة نفوسهم الى شروء الخيال الذي تزده الحكمة بمعيار الحياة حتى تدني اقصى ماقصى منه ، لاشك انهم بذلك اتسروا

(٢) مقدمة « الفجر الاول » لخليل شيبوب ١٩٢١ .



المقاد عام ١٩٢٧ بعنوان « الشعر في مصر » -  
جاء بها (٣) :

« أما الجهل الذي يعساب على بعض المتعلمين  
عندنا حين ينقدون الشعر ويخطئون في الاختيار،  
ويضلون عن أحسن المعاسن وأجبح العيوب فسيبه  
فيما أرى أننا نعلمنا الفرنسية وفرننا أديابا قبل  
أن نتعلم الانجليزية واللغات الأخرى . فشاعت  
بيننا مقاييس الادب الفرنسي الداوجة وهي الطلاوة  
السطحية واللباقة العابثة . ومثينا معه في  
عيوبه ومحاسنه وهي شبيهة بعيوبنا ومحاسننا .  
فلم نطعن الى فارق بين الصحيح والزيف . وبين  
الصنق والتمويه ولم نخرج مما نحن فيه الى  
مذهب غيره . وخفيت علينا مقاييس الجد  
والاستقامة و « البساطة » اتى امتاز بها الشعر  
الانجليزى والشعر الالمانى . فما برحنا اطفالا  
لاعين في آدابنا وما فهمنا من الشعر الا انه اناقة  
كلامية ولفاقح خيالية وتزجية فراغ يفالطها  
بعض الشعور الذى لا فرق فيه بين كاذب وصحيح  
وانت لو نظيت في داواين شعراء الانجليز قاطبة  
عن تزويق كتزويق فيكتور هوجو وجليظة كذلك  
المجلة التى اشتهر بها هذا الامام الفرنسي العظيم  
لما وجدت شيئا من ذلك فى أواسط شعراء القوم  
فضلا عن افلاهم المبرزين . فلن نعظم شاعر  
فى ادب الانجليز بمثل تلك الخلابة التى عظم بها  
هوجو فى ادب الفرنسيين . ولن نلغنا الادب  
الذى تمثل اعظم عيوبه واعظم محاسنه فى هذا  
المثل الاعل المفضل الخضاع . وى مثل ؟ هو المثل  
الذى لا يختلف عن صفار شعرائنا فى المعن  
والقيمة . وانما يتحصر اختلافه عنهم فى الجسوم  
والساحة ! »

وفى الاسكندرية ووسط تلك التيارات ، ولد  
الشاعر أحمد راسم عام ١٨٩٥ ونشأ فى أسرة  
سكندرية تصامرت مع الاتراك - وكانت يجده  
جرسية ونبغ بعض افراد هذه الأسرة فى الفنون

والآداب ، واشتهر البعض الآخر بالوظائف الكبيرة  
الادارية والدبلوماسية .

وتعلم أحمد راسم بمدارس الاسكندرية  
الفرنسية ، وأجاد اللغتين العربية والفرنسية  
ودرس ادبيهما - ثم تلقى العربية على أستاذ  
خاص . والتحق بمدرسة رأس التين الثانوية ،  
وحاز الشهادة الثانوية ثم دوس القانون بمدرسة  
الحقوق .

وكان منذ عهد التلمذة شغرفا بمطالمة الكتب



ابراهيم المازنى



سلامة موسى

- الأدبية والفلسفية والعلمية - فى اللغات  
العربية والفرنسية والانجليزية - ويبدو أثر هذه  
المطالعات فى كتاب طبعه بالاسكندرية عام ١٩١٦  
- وهو فى نحو العشرين من العمر - (٤) وسماه :  
« الدين والانسان » - الجزء الاول - ( وضع  
بالفرنسية ثم ترجم وروجع ) وجعله فى قالب  
حوار قصصى أو مناظرة تتخللها صور وأوصاف  
فكحة بين فيلسوف مائى ملحد وطالب روحاني  
مؤمن - ثم بين الشك واليقين . وترد فى الحوار  
أسماء وآراء ليرجسون ، ومونتاني ، والكسيس  
كاريل ، والعالم سموس ، وبسكال ، وجستاف  
لويون . كما ترد تجارب كيميائية ، ونظريات

(٤) كتاب « الدين والانسان » لأحمد راسم ١٩١٦ ج١

(٣) من مقالة لعماد محمود المقاد فى البلاغ الاسبوعى  
(٦ مايو ١٩٢٧) وفى مساهمات بين الكتب ١٩٢٩ ص ١٠٥ .



عبد المطلب



حسن مكرم

المصرية في عواصم إيطاليا وإسبانيا وتشكوسلوفاكيا ، فكان يدرس خلال إقامته هناك الحياة الاجتماعية والثقافية لتلك البلاد ، ويصور انطباعاته في شعره ثم عاد إلى وطنه عام ١٩٢٨ - فعين « سكرتيرا عاما » لرئاسة مجلس الوزراء ، فوكيلا لمحافظة القاهرة ، فمحافظا لمدينة السويس ( عام ١٩٤١ ) ، فمديرا لإدارة المطبوعات ، وأخيرا مديرا عاما « لمصلحة السياحة المصرية » .

ثم استقال من الخدمة بعد هذا الطوفان الطويل ليتفرغ للأدب وحده ، حتى وفاته في يناير ١٩٥٨ .

وكان قد عرف خلال تلك الوظائف المختلفة في بلاده وخارجها بوطنيته والاعتزاز بعرويته ، فكان يضع دائما مصلحة وطنه ومواطنيه فوق كل اعتبار . وكان في الوقت نفسه موضع تقدير المواطنين والأجانب جميعا .

وأصدر خلال تلك الاعوام عدة مجموعات من الشعر الفرنسي تحمل هذه الأسماء : « كتاب نيسان » ١٩٢٧ - « وجدتي تقول أيضا .. » ١٩٣٠ ( وكانت ضمن المجموعة السابقة ثم طبعت على حدة ) - و « هي الابتسامة الأخيرة ليعسوع » ( من دحي براغ ) - و « زمبول تقول أيضا .. » ١٩٣٢ و « سقت حماسي » ١٩٣٥ - و « مهبول عتاقه » ١٩٤١ و « في الحديقة العتيقة » ١٩٤١ ( مجموعة من الشعر السابق ) - و « الكتبتى الصغير الاستاذ على »

ملكيسة ، وآراء علمية كانت ثابتة فتثيرت - ويستشهد بها الماديون .

فهذا الكتاب على صغر حجمه مع براعة حواره يدل على اهتمامات مؤلفه ( أحمد راسم ) منذ صباه بالمسائل الفلسفية والنظريات العلمية . ثم بترجيح الايمان والروحانية على الالحاد والمادية - في حين كان أمثاله من « أبناء الاعيان » في سنه يصهون في وديان أخرى .

وفي سن العشرين أيضا كان يقضى فراغه في التردد على موسم الفنان أرتورو زانييري بالاسكندرية ( فيما بين ١٩١٦ - ١٩١٨ ) ليتلمذ فن الرسم والتصوير - يوم تتلمذ بعض الشباب من هوة التصوير على ذلك الفنان حتى قضت ظروف بأن يفلت مرسمه بعد ثلاث سنوات - وكان منهم « محمود سعيد (المصور التشكيل الكبير) ، وابن عمته الشاعر أحمد راسم ، والشاعر السفير ابراهيم راتب ، والفنان مياستى .

وكان اتقانه اللغة الفرنسية ، وإطلاعه الباكى على أدبها ، وتعرفه إلى الأوساط الفنية والأدبية الأوروبية بالاسكندرية - سببا إلى اختيارها أدبه للتصوير في معظم إنتاجه الأدبي. فالتزم بها جل أشعاره المنسمة بالطابع الشرقي . في أسلوبه بارح لا يقل روعة عن أسلوب شاعر فرنسي كبير أصيل . وبدأ ينشر شعره في الصحف والمجلات الفرنسية بمصر ومنها مجلة : « مصر الحديثة » و « الصحيفة الأسبوعية المصرية » .. ثم في غيرها .. مما اجتمع على مر السنين في خمسة عشر ديوانا شعريا .

وأخلت شهرته كشاعر تذيع بين الغربيين في بلاده وخارجها ، وعرفه النقاد الفرنسيون فكتبوا عن شعره ، وقدموا دواوينه بمقدمات تحليلية مسبهة ، ونقل بعضهم شيئا من شعره إلى لغات أخرى .. وترجمت الشاعرة اليونانية السكندرية المعاصرة اليزابيث بيساراس نحو عشرين قصيدة لأحمد راسم إلى اللغة اليونانية - ضمنها إلى ديوانها : « المزمار الغريب » - ١٩٥٤ .

ورأت حكومات بلاده أن تنتفع بمواهبه الثقافية في مختلف الوظائف ، فأولفته بعد الحرب العالمية الأولى - ملحقا ثقافيا بالسفارات

شئى الاجناس .. وفى تلك البيئة البحرية  
 بخصائصها الجمالية والاجتماعية ، تبلورت  
 شاعريته واتخذت شكلها الاول ذا الطابع  
 السكندرى .. وبدا أثرها واضحا فى الكثير من  
 قصائده - كانت اولاه قصيدته القصصية  
 الحوارية المسماة : « وجدتى تقول ايضا ... »  
 وفى « زمبول تقول ايضا .. » و « أحمد يقول  
 .. » وكلها من وحى أسرته التى شب بين أفرادها  
 فى عهد التقاليد الشرقية القديمة ، والحريم التركى  
 المحافظ - وكانت جدته هذه جركسية حسناء  
 اسمها « رنججيل » ( كلمة تركية معناها لون  
 الورد ) - نراه يهدى اليها ديوانه « كتاب نيبان »  
 ( ١٩٢٧ ) بقوله :

« الى جدتى رنججيل التى كانت جميلة ، وكانت  
 تحب صبور السحب - والتى تنطوى يداها  
 المعجوزان الآن فى سلام الله .. »  
 وأما « زمبول » فاسم خادمة الأسرة المعجوز  
 وأحمد هو الشاعر الصبى .. وتصادفك فى



مطران خليل مطران



محمد مندور

هذه القصائد القصصية السلسلة أسماء : الست  
 حنيفة ، وأقبال ، وهانم الجميلة ، وأجسان هانم ،  
 وسليمة .. كما تجد أسماء أخرى لمساجد وأماكن  
 وشهور والأفاد عربية تضى على هذه القطوعات  
 الفرنسية جوا شرقيا صميميا .. ولا تخلو من  
 نقدات ساخرة وصور فكهة لذلك النمط العتيق  
 من الحياة أيام التقاليد والحريم والقيود .

وبعبارة « لوسيين أديبر » عن استلهامات أحمد  
 واسم السكندرية الأولى - ( فى المقدمة التحليلية

١٩٤٣ .. و « نشر لا جدوى منه » ١٩٤٩ -  
 و « ملك » ١٩٥١ و « حاتم الطائي » ١٩٥١ -  
 و « نوال » ١٩٥٢ - و « نهى » ١٩٥٣ و « سامية »  
 ١٩٥٤ و « يوميات مصور خائب » ١٩٥٤ -  
 و « صحف مختارة جدا » ١٩٥٤ - ( وتوجته فى  
 ذلك العام الأكاديمية الفرنسية ) .

كما أصدر عام ١٩٥٢ كتابا باسم « عند  
 تاجر المسك » ترجم فيه ألف مثل وحكمة عربية  
 الى اللغة الفرنسية .

وكتب بالفرنسية نقدات لبعض الشعراء وقدم  
 ديوان الشاعرة كوليت نيفين : « قطرات ماء »  
 ١٩٤٧ .

وأصدر باللغة العربية : « الدين والانسان »  
 ١٩١٦ - مترجما عن أصل فرنسى للمؤلف -  
 و « الحديقة المهجورة » و « مسرحية السكرتير  
 الفني » - و « الظلال » - ويتضمن هذا الكتاب  
 الاخير نقدات لأعمال بعض الشعراء والفنانين من  
 معاصريه - ومنهم موسكاتيل ، وفيشترو وروول  
 بارم ، والمصور صباغ ، والفنان التلمسانى  
 وغيرهم - ويعد بهذا الكتاب من أوام النقد الفني  
 الحديثين .

وفى الاسكندرية حيث تكاثرت الجاليات  
 الاجنبية ، وتعددت المعاهد والمنتديات والصحف  
 الاجنبية - كانت الفرنسية اللغة المشتركة  
 وحمزة الوصل بين معظم المثقفين العرب ، وبين  
 الادباء الأجانب - للمقيمين منهم والزائرين .. بل  
 كنت ترى هناك عددا من الشعراء اليونانيين  
 والاطاليين وغيرهم يصور يتخفون الفرنسية أداة  
 لتعبيرهم - واشتهر منهم : ألوى تروفر ( جان  
 خريستودولو ) وأليك سكوى ، ومارى كافاديا ،  
 وسانا كاريداكيس ( من اليونانيين ) وجان  
 موسكاتيل وأغستينو سينادينو ( من الايطاليين ) ..  
 ولويس فليرى ، وراول بارم ( المالبليان ) ..  
 وأرسين يراجات ( من الأرمن ) ..

وفى الاسكندرية - حيث ولد أحمد راسم ونشأ  
 وتعلم وسط ذلك المجتمع الدولى المختلط .. وفى  
 أسرة شرقية محافظة تصاهرت مع الأثراك  
 والجركس .. وفى رفقة الشعراء والفنانين من

الشاعرية الأسلوب ، لجموعته الشاملة : في  
الحديقة العتيقة - ١٩٤١ ) •

•• وكما أن عناصر الضوء السبعة - التي  
يضمها شعاع أبيض من النهار - تتشكل على  
وجه الماسة إلى ألوان قوس قزح ، وتنطلق في حزمة  
من الألوان لا يفصل أحدها عن الأخرى غير لون  
ساحب خفيف - هكذا تفتح الروح السكندرية



جولة



أحمد شوقي

النخيل ) ، الجار الفقير - المهد الحزين ، مرثاة ،  
المقد رقم ٢٢٣ ، حاتم الطائي ، مسكن واحد ،  
وايور الزلط ، التاكس رقم ٣٩٠٢ ، الأيدي التي  
أرادت قتل - - القح •

كما أنه يستوحى قصيدته أو قصته الشعرية :  
« مهبول عتاقة » خلال إقامته بالسويس وجبلها  
عتاقة - قصة يظنها مهبول زاهد يضرب في صحراء  
الجبل ويسكن كوخاً عتيقاً مع ذكريات حبيبته  
الفاتية •

وكانت رحلاته إلى أوروبا وإقامته للعمل في  
عواصم إسبانيا وتشيكوسلوفاكيا وإيطاليا -  
محركاً جديداً لشاعريته - وهناك كتب عدداً من  
القصائد الفرنسية صور فيها بعض انطباعاته -  
فمن وحي إسبانيا كتب : كونيشتا ، ارتداد ،  
اللسان ، ماروخا القرطبية •

ومن تشيكوسلوفاكيا : أين أنت ؟ - ٢٣ تحت  
الصقر - أمواج - في الكنيسة - أوتيل - وداع -  
الابتسامة الأخيرة ليسوع •

وكان أحمد راسم من أنصار الشعر الحر  
والشعر المتطور - فلم يتقيد في معظم شعره  
بالتقاي والأوزان ، وأخرج بعض قصائده الفرنسية  
في شكل مقالة تنقطع في الرسم وترتبط في وحدة  
•• وقد تنجز إلى فقرات كل منها في بضعة أسطر  
متلاحقة •• وقد تخرج القصيدة في عمود - بكل  
سطر فيه كلمتان أو ثلاثة أو عشر - متصلة في  
المعنى ولها في النهاية وقفات • وقد يكون هناك  
وزن أو لا يكون •• ويكتب على غلاف كل مجموعة  
بعد اسمها كلمة : « أشعار » - ويعدّها النقاد  
الفرنسيون شعراً - ولم يتجاوزوا الحقيقة فهو  
شعر مثنى ومعنى • وهي عاطفة منطلقة على الورق  
لا تحدها قيود وقواف وأوزان •• وفي شعره  
خيال يبتدع ويبتكر ولا يشعل ويجمع - ورمز  
لا يعوص في الإلهام •• وفيه سخرية أقرب إلى  
اللعابة •• وغزل رقيق لا يتماجن •• وصوفية  
من وحي الروح ، وعادية من وحي الجسد ••  
وصور شمية للناس ، والشارع ودكان البدال •

لأحمد راسم ، فإن الشعاع الأبيض للبهجة ( أو  
ما أشبه من العناصر الخالدة لشعر الحب ) ينتشر  
على الفور مروحة متألقة لصور مميزة •• وكان على  
هذا الروح السكندرية أيضاً - « المنبعث من سلالة  
ظل نساؤها طويلاً لا يتلون الحياة إلا فيما يدور  
باحلامهن في أعماق القصور المزودة الأغلاق -  
بالشعريات العسرية الطراز » المشربيات •  
وبالسياج الكثيف المرصع بالياسمين القراخي -  
وإن هي إلا نافذة تزيد القنوط ثقلاً على قلب  
معتكف •• ثم ما لبث حديد « ونجيب » أن يبلغ  
وقتها بدا فيه الصبايا حوله يستمتعن بالحريرات  
البريئة والمستعارة من الحياة القريبة •• ومن ثم  
فإن « الأشعار القديمة » تستقل في رقة بالحنين  
- وفي وقت يتألق فيه الحب المراهق •• ••

ثم ترى بعدئذ صورا مصرية شتى في باب  
« أشعار من مصر » وتحمل القصائد مثل حسن  
الناوين : -

الساقية ، سقت حمامي ( خيلال دغل من

والبحر والصحره \* والساقية والنخيل  
 .. وصور من الشرق والغرب وثقافة عالية -  
 ولكن القلب البشرى هو المحور الذى تدور حوله  
 كل هذه المساحات الأرضية .. وان الكثير من  
 قصائده ليذكر بالصور التشكيلية التى أبدعها  
 ابن خاله الفنان محمود سعيد ، ذات الحيوية  
 النابضة ، والبعيدة عن سطوح التجريد  
 ومستقلات الرمزية .

واذا كانت اللغة الفرنسية هى الثوب الأنيق  
 الذى ارتدى به شعره ، فقد كان هذا الشعر بمثابة  
 الانسان الشرقى الروح المصرى الطابع الذى تخرج  
 من فيه بين آونة وأخرى لفظة عربية تم عليه .  
 ولعل هناك فيمن قرأ شعر أحمد راسم من  
 تسال :

لماذا قضى هذا الشاعر حياته مترنما بالشعر  
 الوجداني الفاض بالحنين والالم والرقه والعطف  
 على الناس - فى حين كان - فيما يبدو للكثيرين  
 ربيب القصور المنعم المرفه - الذى لم يعرف الحرمان  
 ولا الحاجة ولا العبد والهجرة .. صاحب  
 المناصب والجاه - والصاب الوسيم الفطريف ؟  
 ولقد اعتاد الناس أن يقرئوا الأدب بالبؤس والشعر  
 بالحرمان ! والأرجح أنه حب يائس أضرم عاطفته  
 فى مستقبل العمر - فحولها فى قلب الفنان المطبوع -  
 الى شاعرية فاضت أول الأمر فى ديوانه الباكر :

« كتاب نيسان » - لا تكاد تخلو صفحة منه من  
 اسم هذه الحبيبة الجميلة الصغيرة - « نيسان  
 يا أحلى من اللبيل على البحر - أحب جنيتك  
 الحريريين عندما يداعبها النوم .. نيسان تجرى  
 نحو مرآتها ، وتغمض عينيها فى دلال » ا وماتت  
 « نيسان » ا

والأرجح أيضا أنه الحنين والشوق المجهم فى  
 القلب البشرى الذى لا تشبعه المادة ولا ترويه مياه  
 الأرض - وهنا تفيض شاعرية سليمان الحكيم  
 وابن المعتز وامرئ القيس من الملوك ، كما تنساب  
 من قلوب شعراء الحرمان والفقر على السواء .

وفى السطور التى قدم بها الشاعر جان  
 موسكاتيل مختارات من شعر أحمد راسم - فى  
 مجموعة : شعراء مصر - لاقتوته الخاصة  
 الشرقية المميزة لشعره فيقول :

أحمد راسم - أكثر الشعراء مصرية بين من  
 كتبوا فى اللغة الفرنسية ، وأكثرهم شهرة  
 وشعبية ، وان المرء ليكشف فى مؤلفاته المتعددة  
 عن بواطن مصر حيث لم يتغن سواه من قبل بغير  
 طواهرها .. وكان عليه " نيسا " يوفق بين آراء  
 القدماء والحديثين - المتنازعة دائما - أن يقدم  
 منها مزيجا مقبول المذاق - أو كما يقول « ايليان  
 فينيير » - مزيجا من الثقافة الاسلامية الرفيعة ،  
 ومن ثقافة الغرب الأقل شفافية .. وهو الى جانب  
 عمله الشعرى جمع الف مثل عربى ترجمها الى  
 الفرنسية ، وأنجز هذا العمل فى غيرة ودقة - مما  
 يرضى محبى الأدب المحل ويطالبون بمثله فى  
 عصرنا .. وإذا كان شعر أحمد راسم يذكر  
 فينيير بشعر فيليبيو سوبولت (الشاعر الفرنسى)  
 فالواقع أن فى شعر راسم « شرقية » تمت  
 بصلة الى حافظ الشيرازى والغيام لو توهما .  
 انهما - قرأ الشعراء السرياليين بإويس ا

وايليان فينيير - سالف الذكر - هو الناقد  
 الفرنسى الذى كتب مقدمة تحليلية مسهبة لديوان  
 أحمد راسم المسمى .. « كتاب نيسان » ١٩٢٧ .

ومنذ ربع قرن ( عام ١٩٤١ ) لغت مؤلفات  
 أحمد راسم - العربية والفرنسية - نظر كاتب  
 مصرى ( حليم مترى ) - فكتب فى « المجلة  
 الجديدة » عامذاك يقول (٥) .

أحمد راسم فى طليعة أدبائنا المجددين الذين  
 استقوا من الغرب أرق ألوان الحضارة المعنوية

(٥) مقالة بالجلد الجديدة (سلامة موسى) عدد ٢٩٣ ج  
 ١٤ ديسمبر ١٩٤١ ص ٧ - ٨ بقلم حليم مترى .

علينا قبل اصدار الحكم أن نبحث عن الدافع والسبب والغرض - ولكل كاتب حافظ لا يخفى في كتابه .. ثم هناك مؤثرات البيئة والعصر ..

فان الكثيرين من كتاب الجزائر ومراكش وتونس وضعوا المؤلفات الشعرية والنثرية في لغة فرنسية بارعة ، ولا يجعل أحد مكان من الاستعمار الفرنسى لتلك البلاد العربية حينما فرض لغته على أبناء البلاد يتعلمونها في المدارس منذ الطفولة ، حتى توارت وراءها لغة البلاد العربية - ومع ذلك فقد تفنى هؤلاء الأدباء بوطنهم ، وصوروا ثورته وكفاحه من أجل الحرية في قصصهم وأشعارهم - وهامم :

كاتب ياسين - محمد ديب - ومولود فرعون-



كاتب ياسين



قاسم أمين

ومصطفى الأشرف - ومالك حداد - من أدباء الجزائر المعاصرين تشغل الناس أعلامهم في كل مكان وفي عام ١٨٩٤ نشر قاسم أمين بالفرنسية كتابه : « المصريون » ردا على مطاعن اللوق داركور الفرنسى في الشرقيين وعاداتهم .. وكتب فيليب حتى بالانجليزية كتابه « تاريخ العرب » ١٩٣٧ وموجزه عام ١٩٤٣ - وأعيد طبعها مرات للتعريف بأمجاد العرب وحضارتهم .. ونشر

وامتزجوا بها ، فراحوا يؤلفون على منهاج طريف ملؤه الابتكار في الفكرة والأسلوب .. وهو لا يقتنع كناقده فن ممتاز بالفنون الشكلية التي بلغت عنايتها بالقالب حد التطرف والهوس .. وهو إذن قد لا يميل الى أصحاب التكعيبية أو مدرسة الفموض - أيد هذا الرأي في حديثه عن التلمساني - واذكر أيضا انه قال لي مرة وهو يحدث عن المصور صباغ انه لا يعرف أين يستقر الجمال في إنتاج التكعيبين .

واحمد راسم له ذوق رفيع في الأدب والفن - وهو معروف كشاعر وفنان وناقد في الهيئات الثقافية والاجتماعية .

ويقول الكاتب الفرنسى كلود ليفين في كتابه: « النهضة المصرية » .. ان مطران شاعر مصرى أدخل في العربية أسلوبا وأفكارا غربية ، كما ان أحمد راسم أدخل في الفرنسية طائفة من التشبيهات والاستعارات والكتابات - بل قد استحدثت أسلوبا جديدا في الآداب الفرنسى .

أما أسلوبه الأدبي فهو أسلوب الشاعر الذى يهز القلب والعقل معا فهو لا يتحدث الى العاطلة بخياله والهياماته . ويتحدث الى العقل بمنحى تفكيره الحساس ، وبمنطقه القائم على الاستنتاج .

وقد قدم له حسين كتابه عن المثنبى الى أحمد راسم بهذه الكلمة :

هذا الكتاب الغنى ذكرى لشعرهم الفرنسى المبتاز .

بقى السؤال الذى طالما رددته بعض الكتاب العرب : لماذا كتب أحمد راسم شعره بالفرنسية وهو الأديب الذى يجيد الكتابة بالعربية وله فيها مؤلفات ؟ .. ولماذا أيضا وضع غيره من الأدباء العرب المؤلفات في لغات أجنبية ؟ .. وهل يلامون على ذلك ؟ - بل ويفهم البعض بالفراغ عن لغتهم وقوميتهم :



مولك راج اناند

الى لغات غيرها فيكبر حظه من الريح والسمعة  
وغيره الاقبال بالثابرة والمزيد \*

وشيء آخر يجيب الى المؤلف الكتابة في اللغات  
الأدبية غير ما تقدم وهو حركة العطف وتبادل  
الفكر والاحساس التي يشعر بها من يلقي في  
عالم الأدب هناك بكتاب يودعه ما يودع من ذات  
نفسه وفكره (٦) \*

والخلاصة أنه باستثناء الرسائل الجامعية  
التي يتقدم بها الطالب العربي الى جامعة اجنبية  
مكتوبة في لغتها لثليل الدرجات - فإن هناك  
دوافع مختلفة تتباين مع كل كاتب - فثمة الرغبة  
أحياناً في الرواج والانتشار الدولي كما نرى في  
كثيرين من أدباء الهند مثل ( القصاص ملك راج  
اناند وغيره ) مما دعا الى التأليف في اللغة  
الانجليزية .. او غير الهند ( القصاصة هان سوين  
الصينية ) - او من كتاب افريقية ( الشاعر  
سنجور في الفرنسية وتكروما في الانجليزية )  
حتى في اديب إيرلندي - بيكيت - يكتب في  
الفرنسية \*

وتمت الرغبة في التبادل العلمي الدولي كما  
رأينا في مؤلفات محمود الفلكي الفرنسية - او  
الأطباء المعاصرين - ( دكتور محمد الطواهرى في  
كتابه عن الأمراض الجلدية ، ودكتور عباس  
الشربيني في كتاب التوليد - وقد طبع هذان  
الكتابان بالانجليزية في القاهرة ) \*

فاذا كانت الغاية تبرر الوسيلة - وكانت هذه  
المسألة فردية محدودة ونادرة الحدوث فالحكم  
فيها مرتبط بالدافع والغرض - وكان أحمد راسم  
ممن كتبوا بالفرنسية التي يجيدها لتصرف  
الفريبيث بأدب شاعر شرقي لم يتخل عن روحه  
الشرقي المصري وكان مخلصاً حقاً في هذا  
التعريف \*

(٦) من مقالة لسان العقاد عن «كتاب مصري  
بالانجليزية في البلاغ الاسيوي» ١٤ يناير ١٩٢٧ - وفي  
«ساعات بين الكتب» ١٩٢٩ ص ٢٨ \*

المرحوم بشر فارس عدداً من الكتب الفرنسية  
للغرض نفسى تعريف الغرب بفنائل الشرق  
ومن ذلك « الشرف عند العرب قبل الاسلام »  
١٩٣٢ - والفضائل السامية - صورة مميزة  
للخلق الاسلامي ١٩٣٧ ومنشئة دينية من مدرسة  
بغداد ١٩٤٨ .. ووضع مؤنس طه حسين  
بالفرنسية رسالة جامعية عن : تمثيل الاسلام في  
الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر .. وألف  
جاستون زانيرى كتبه « مصر والتوازن الشرقي  
في العصور الوسطى » ١٩٣٦ وإبراهيم الشاذلي  
في الغرب « ١٩٣٩ \*

وهناك من القصص التي كتبها بعض هؤلاء  
الأدباء ما يعد تعريفاً ودعاية للروح الشرقي وصور  
الشرق ، ومن ذلك روايتا « مسلمى وفريتها »  
و « هرج في باب روما » لايمن خير و « حياة  
مسلمة » لفولاد يكن و « شجرة الدر »  
لفؤاد أبو خباط ودواوين من الشعر مثل :  
« الشمس فوق النخيل » لفرنسيس مطران ،  
ودواوين أحمد راسم \*

كما أن هناك من كان يكتب في لغة اجنبية  
بدافع الرواج - ويقول في ذلك المرحوم عباس  
محمود العقاد :

ان الكتاب الذي يروج في لغة أجنبية  
يجدى عل صاحبه ما ليست تجديه حياة طويلة  
تنقضي بينما في التأليف والترجمة \* وقد يتقل



التأجير - عبد الحميد شحاتة

# المعرض العام للفنون التشكيلية



تصوير : محمد النجعاوي



تحقق بهذا المعرض مطلب من مطالب حياتنا الفنية ، ورغبة أوصت بها لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية كما رددتها لجان الوزارة والمعيون بالفنون .

صدر ذلك من رغبة في أن تستعيد المعارض العامة مكانتها ، وأن تحدث في مجال الفنون اثرها ، وعن شعور بأن المعرض العام من مسئوليات الدولة تهبي له أسباب التشجيع حتى يسطوع بدوره في حياتنا الفنية ، وحتى تتجمع فيه أفضل ابتذاعات النشاط الفني خلال عام .

ولقد تلاقي في المعرض العام القائم الآن برأى المعارض بالجزيرة مستويات متباينة من الانتاج الفني وتمثلت فيه معظم اتجاهات الفنون في هذه الحقبة وأغلب أنواعها .

بين مئات الأعمال المعروضة يتميز الكثير كما تشرق مواهب جديدة مبشرة بالأمل الى جانب مجموعة من الأعمال الممتازة لعدد من فنانينا .

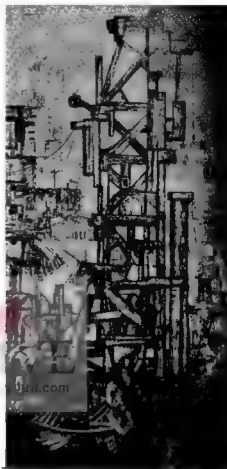
وإذا كان هذا المعرض قد ارتبط هذا العام بالفنية القاهرة فإن بدايته ينبغي أن تلقى استمرارها لتكون تقليدا في حياتنا الفنية ، على أن تجربة البداية بكل ما فيها يجدد إن تكون دليلا موجها خطة الإعداد للمعارض القادمة بهدف ارساء تقاليد لهذا المعرض الرسمى الذى يستحق أن يكون أكبر ظواهر النشاط السنوى في مجال الفنون وأكثرها دلالة على تقدمها .

بدر الدين أبوغازي



الصيادون - أحمد حزمي

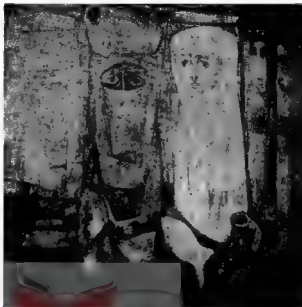
الإنسان والتجمع - مصطفى عبيد



أسرلة  
محمد حسين الجرس

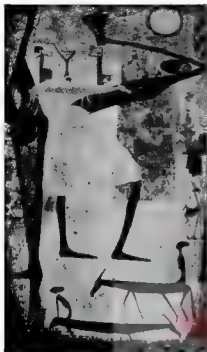
على الشاطئ  
بجانب حنين

---

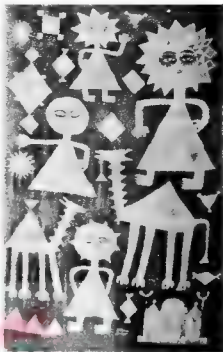


مصرع السلام  
فاروق شحاته





الطلاهون - غالب خاطر



فراس  
سمعد كامل



الصبي والطوق  
حسن سليمان



أمومة  
زيتا السجيني



فلاحتان - سامية يوسف حسين



عروس النيل  
كمال خليل



صالح السد العالي - مصطفى الرزاق



## قصة قصيرة

# رحلة

# العودة السعيدة

الصمت المصلوب على الجدران ، على النوافذ ،  
والزمن المقتول ، أبداً يحيى ، يسخر من كل  
الاشياء ، تعريد ضحكاته في المكان كروح ضال  
والتراب يكسو محتويات الغرفة ، وجسدان  
مسيحان فوق السرير ، يعيش فيهما التعب  
والأعياء ، أحدهما انكفاً على وجهه بعيداً عن  
الوسادة، الآخر تدلت ذراعه خارج السرير كإشارة  
مروءة تفرص طريق الفراغ . لاشيء يتحرك سوى  
البطن مع الانفاس ، ترتفع وتنخفض في حركة  
«ثبيجة» بطيئة تحت وطأة التعب واليأس ،  
بعد عذبة من سيطرة فيه السعي وتقطع وصل  
الطامع القدوة . تحولت الى شبح مثير لا تشده  
أرض ، يهتز يمتلئ ويسر بلا استقرار كينفور  
الساعة . تطلعت به أحداق عيون أربعة بلا لحظة  
من راحة ! .. والذهن مكثور ، الأفكار في رأسين  
متجاورين متباعدين ، لا تخلق .. عرجاء تمشي  
على أرض من رمل تتعثر ، تصمد الى حين على ساق  
وتصف ساق ، تنكفئ فجأة ، تستنشق تراب  
الأرض حتى تمتلئ به الأنوف والأفواه ، لا تلفظه ،  
يشغل مكانا خلق لأن تتردد فيه الانفاس ،  
لتتوقف الانفاس .. يا ياس أياها المذبذب في  
تجواله داخل ذرات الجسد المسحوق تحت وطأة  
طلب اللقمة !

تفاصيل لحظات العودة طمسها النوم ، لكن  
طرقات البلمة كانت خاوية ، لا يتسلل اليها  
الضياء الساطع من أي مكان في تلك الساعة  
المتأخرة من المساء ، حتى الشارع الكبير الحافل  
بالمقاهي على الجانبين بدأ مقفراً غارقاً في الصمت!  
لعنة السائدة حركت البرودة الساكنة في القلب  
خطواته ورفيقة عمره مبهدة ، حياتهما معا تبدو  
لهما أحياناً كالطامع القديسة ، مثل بندول الساعة  
لم يقطعا ستمتيراً واحداً في طريق مأمول شلت

بقلم : رأفت سليم





جلدها القديم على العيش معه بلا تيرم ! .. لايد  
- اذن - ان يقول لها شيئا ، ان يضحك ،  
مثلها .. لكنهما تشاعلت عنه بتأمل التراب  
( بلا اسي ) الذي يغطي كل شيء في غرفة النوم ،  
حتى المرأة أيضا أصبحت بلا لمان ، أشبه بلوح  
من الصمغ الصدي ، لا يرتسم فوقه سوى خيالات  
مبهمة للأشياء في الغرفة ، لوجهها ذي الملامح  
الدقيقة الشاحبة .. اقتربت - أكثر - من المرأة  
أصلح بيدها - في لحظة غريزية - شسعرها  
لمهوش المظهر البردي ، هالها أن عينيهما خابيتا  
المنظرة ! .. استمدارت إليه ، كان لا يزال واقفا  
جامدا قرب الباب يتأمل ما حوله بنظرة آسية ! ..

هتفت به نرح مصطنع :

- لماذا لا نغسل شينا !

أجاب بصوت مختوق :

- أي شيء ؟ ..

ضمتها إليها بحنان ، كطفل .. استسلم لها  
حينما ثم انسحب من بين ذراعيها برفق ..

قالت بعزيم باهت :

- فقدت حتى الكلمات ..

- أبدا .. هي آخر ما بقي لنا ..

- لا تحزن .. طوال عام لم تفقد ابتسامتك !

- الليلة أحس ..

- لا ، تعال .. غير حلايسك .. سننام .. بلا

كلام ..

- فوق التراب ؟ ..

- نعم .. حتى الصباح .. أنا متعبة ، أكاد ان

أموت ! ..

التراب تنفسم فيه الأنفاس والهواء راكد

عطش ، تياما كالهسواء الذي في الطريق ! ..

تذكرت أيضا واجهات المحال والمنازل الفارقة في

القدم والتراب والعمة ، وقع خطاهما يذوب أولا

الظروف وأنايية الآخرين خطاهما فوقه ! ..  
حزينة يا هذه الأرض ، فقدت القدرة على اكساب  
الكائنات التي تدب على ظهرها بعض السعادة ! ..  
تبددت ذرات الضياء كالهباء والأمل المشرق ذات  
يوم ، تطلع الشمس وتغيب ويتصاعد الأنيب أبدا  
فالخطى مشلولة المشوار ، والأمانى مشحودة الى  
لا مكان ، ملاين العيون تشخص بياض الى خلاص  
مرتقب قد يقفز فجأة خارج الصمت المصلوب على  
جدران المنازل ، على التوافد ، على أرض الشارع  
تنظيم أيضا بصمات الأقدام ، مختلفات الإكسال ..  
بلا ملامح ! ..

تلاشى صوت قطار الليل وحيا يفادزان المعطة ،  
ابتلعهما الظلام الشاسع في كل الأرجاء ، لم  
يصادقا حبالا يحمل عنهما الحقيبة القديمة التي  
لازمتها في التجوال وراء سراب ، رفعت مثلهما  
راية الاستسلام في حرب غير متكافئة ، فالخصوم  
وحدهم يملكون دائما سلاحهم ضد الآخرين ،  
أكثر مضاء وضمانا في حرب اليوم المستعرة !  
يستلثون بلفنة وحشية لوقع الأقدام الباردة المنصورة  
أمامهم ، تدوس بعضها بعضا .. يهتقون ! ..  
والتراب يكسو المسكن المهجور منذ عام ..

والعودة الى مكان مالوف يشمر بالراحة ، يصنع  
أمانا الى حين ! .. افتر الثغران الشاحبان عن  
بجرد ابتسامته ! .. همت وهي باعياء وهي تنزل  
الحقيبة معه على أرض الغرفة المترية :

- أخيرا ! ..

ضحكت بخفوت ... قالت :

- حيدا لله على السلامة !

احتواها بعينييه في لحظة حنان ، لم يدرك ماذا

يقول لها : بالحقيبة المسماة طوال أعوام العمر

الضائع ! .. إن السلامة ؟ .. لكنه سيكسر

جديس في قلعة سوار احتف التي يحبسها في سجون  
من سحر سحر ..  
والنفس .. والحق عسل اسحق في ..  
يادرس .. الله حوسه بعيره ، سار مع ..  
سوار سيف سحرين وانفس بعير وسيف ..  
الذي ، بعيد ، في زوسهم دريات لايم اسم  
فيه العاسم ، ثم سحر صرا .. آخر .. في الصايور  
الهم مع .. والاصول والحداب ، يجرور  
الهم في العاصه ، بدأوا يصرور بعقوت - بعرد  
بحوق - وعد حل الظلام فجاء على الصبح  
الاساس والابراج البعيدة ، وانطرق مبتدئ الى  
ارهام بلا بهايه ..

- فوبوا لعن الشمس .. ما نحاشي ..  
معم نفسه بلا تعذر :  
- الشمس .. أين الشمس ؟!  
يلقي هطل ..  
بفرت روجته في وجهه ، لم تتبين ملامحه ،  
هست :

- ماذا تقول ؟!  
اجاب بحزن :  
- لا شيء !  
سار يحدق في ظهور الآخرين ، يشم رائحة  
الحرى .. أحس فجأة بأنه يريد أن يبكي والغناء  
الحادث يردد بلا ملل ، وصوت يهتف به ايضا :  
- يا ايها الانسان ..  
فست لم يهتف ..

- يوق جيبك بأكل خبزك ...  
عاد ينقل خطاه بسطه على الرمال وهو يردد  
الكلمات بلا وهي ، بصوت خافت :  
- قولوا لعن الشمس ماتحاشي ..  
انقلب على جنبه ، أغض عينيه ، لم يفكر مرة  
أخرى في أن يبكي ، انكفا على وجهه ، نام وهو  
يحلم بالسمر بلا انقطاع ، بلا تمب ، يضمك  
بمل قلبه ، في طريق تشرق عند نهايته شمس  
لا تقيب !



بارول في الصمت ... يات انبعاث لاني ساعيتها  
انصوا عنها ، نزلوها - فوسه نازهن المشتوق  
ايدا ، ملايين المصالح المخصوصة ، في صغوف  
مسطحة ، في انطرافات العريضة ، والارعه ، على  
السطح البهوت ، في الحوائيت .. لاعلانه الملتصق  
على الجدران ايضا . يصيح ، يصرح :  
- محدمة الاطعام الخابية لعن حليمه عدا على  
الملا الاعظم !

عه ؟! .. صحتك ساحرة ، صوتها يرن محدمة  
كفرمة صغيرة لم يشيع الصدى !  
من ياسي :  
- لأمير بحزن ايدا ...  
- صدقتي ؟!  
- نعم ..

عادت يضمك بدلالها القديم .. قالت :  
- تعال لتفك لي سوستة العستان ..  
كانت مغطية ظهرها ، وجهها للمرأة ، تسترق  
ايه بطرات حانية ومصباح الغرمة ضعيف  
الضوء ... في لحظة تعري أعلا الظهر .. ابيض ،  
مشدود عليه وجلده في الكتفين ، تحركت اشياء  
ناائمة في كيسانه ، انجذبت الى اللحم الابيض  
المشدد ، اقترب بوجهه منه ليعبسه ، ابتعد  
فجأة ! .. قالت بهتاف ، بشبه حزن :

- لماذا لم تفعل .. ؟!  
- آه ، لا شيء ! ..  
استدارت نحوه وهي تخلع البستان في باي طلة  
صارت شبه عارية امامه .. قالت  
- ستظل واقفا هكذا ؟ .. ليست متعبا ..  
نظر الى الصبر الابيض المكتنز .. هكذا  
الجسد الجميل لم يعان آلام المناض يوما ...  
لا لم ينبت طفل في الاحشاء ،

مع الترحال ،  
في العربة ...  
يا صبيحة كل الاشياء الحلوة !  
كم أنت جميلة يا زوجتي ؟!  
وقب يحدق فيها بلا تفكير .. قالت بمرح :  
- ألم نرني من قبل ؟! .. هل مازلت أعجبك ؟!  
ابتسم باعيا ، لم يجب ... رفعت الحقيبة  
المجعدة فوق الفرائش ، أخرجت بيجامته  
وقميصها .. قالت :

- خذ هذوك .. أكاد أموت من التعب ! ..  
عندما انقضى السور كانا قد استلقيسا على  
الفرائش .. مدت ذراعها تطلق عنقه ، بحماس  
في البداية .. في لحظة تراخت كلدراع ميت ..  
أخرج السرير ..  
لكن الرجل فقد القدرة على النوم فجأة ، شدة  
العذاب للجسد المكفود عنه ذات أثر عكسي ،  
عندما يهرب منه النوم تندرج الى حن خيبة أمل

# قصة الصراع

## بين هوراس وعمه ست

يقام د. احمد عبد الحميد يوسف

كان للرواية والقصة في مصر القديمة - كما قلنا في حديث مسابق (١) - اثرها في حياة المصري الدينية والفكرية والسياسية جميعا ، وكانت قد نشأت في حياته عن نظراته فيما حوله من معالم موطنه وعما شهد من ظواهر الكون حين تصدى لتفسيرها وتاويلها ، اذ رد ظواهر الكون الى آلهة حية نشأت عن اله واحد اوجد نفسه بنفسه في محيط ارضي عظيم ، وكان له ملك الارض يومئذ حيث لا مخلوق سواه ثم قضى الاسطورة فتروى كيمرثا منه ربا السماء والارض نوت وجب فكانا رثا بن ذكر وانثى ففتق بينهما رب الهواه شرا ثم نسا هن السماء والارض آلهة اربعة هم ايزيس واوزيريس وست ونفتيس وكانت عقائد الدين وما ينبع عنها من الاساطير ملهما خيال المصريين وحافزا لهم على انشاء الاحداث وتاليفها بعضها مع بعض ، فكانت بذلك المعلم الاول والاستاذ الرائد في القصة والرواية حتى تمكنوا منها فكانت لهم كعب راسخة فيها ، وكانت سيرة اوزيريس وزوجه ايزيس خاصة من أسس الحياة الدينية والاجتماعية والثقافية في مصر القديمة ، كما كانت مصدرا خصيبا للكثير من الاحاديث والخيال الادبي ، ومع ذلك فلم تصل تلك السيرة البينا في نص واحد كامل يشمل احداثها ووقائعها جميعا ، وصلت البينا في اشارات وتفاصيل كثيرة لا تكاد تحصى فيما انحدر اليها من نصوص الدين والادعية والسلوات ، ولم يحفظ لنا عنها من نص مترابط الا ما كتبه في القرن الاول الميلادي المؤرخ اليوناني القديم بلوتارخ ، الذي قدم اليها في كتابه « عن ايزيس



أنه كان أعد تابوتا من ذهب وجوهر ، وأنه جاعده هدية لمن يسعده : لخط فيكون في مثل قد ، وتماقب الحاضرون على الصندوق يضطجعون فيه كل يختاره ويجرب حظه ، فما يكاد يضطجع الواحد منهم فيه حتى ينهض متكلفا الأسى والأسف على أنه لم يكن له ، وقد علموا أن التابوت إنما صنع بقدر الضيف الذي يتربصون به \* وأغرى اوزيريس من بعدهم بالاضطجاع فيه ، فلم يكد يتسجم جسده فيه حتى أغلق عليه وختم عليه بالرخاص ثم القى في النيل ، فالتقه النيل إلى البحر فحمله البحر إلى ساحل الشام عند ببلوس \* ثم تخرج ايزيس تتلمس زوجها وتحس من ريحه حتى يجدته هناك ، فتحميه إلى مصر حيث يعيم به في احوال الدنيا وحيث تدعى نفسها عليه بأية تاتحه ، وحيث تسقط من عينيها على وجهه دعمه تردده إلى العيسة ، فينبئ العيب السنان ويتأود الجسد المسجي ، فيتحول نواح ايزيس إلى صياح الفرح والسرور : ويتناهي إلى اسماع سمع صوفا ، وإلى قد خرج ليلتد - ولدت هيرا - في طلب الصيد والغنص ، فيأخذه القلق وحب الأسبطلج إلى جسد الصسوت ، فإذا به أمام أحوية ايزيس البطرجة واوزيريس العائد إلى الحياة على غير همة ، فيستبد به الغضب والحقد ويعمد إلى أخيه فيقتله ويمزقه تمزيقا ثم يفرق أشلاءه في أنحاء مصر حتى لا تقوم له قائمة من يعد ذلك وحتى يخلص له الحكم الذي سعى إليه واستوى عليه .

وتعود ايزيس إلى العز واليسكاه ، ثم تضى فتسلك فجاج الأرض بحثا عن أشلاء زوجها الأربعة عشر فتدفعها حيث تجددها وتقيم على كل منها شاهدا ، ثم تنتدب في الدلتا بجيبتها مكانا قصيا - وكانت قد حملت به من روح اوزيريس - حتى وضعت ولدا حورس ثم قامت عليه ترعاه وتغذوه وترضعه مع لبثها حب الانتقام لأبيه ، وتفر في ذهنه حقه في ارثه وحقه في ملك مصر من بعده فلما شب حور وبلغ مبلغ الشسياب طالب عمه بملكه ، ولم يكن من سبيل أمام العم إلا أن ينكر عليه نسبة إلى أخيه ويتهم أمه ، وكان أن احتدم بينهم صراع عنيف ، كان على ايزيس أن ترد عن نفسها تهمة إشعة رعيت بها ، وكان على حور أن يثبت نسبه إلى أبيه ويسترد الملك المقصوب ،

واوزيريس رواية يؤدهما تناثر في التوث المصرية من الوقائع والأحداث \* وظلت رواية بولتارخ سندا عاما شاملا لما أثر عن المصريين من تلك الأسطورة حتى إذا ظهرت بردية تسمستر بيتي إلى النور إذا بنا حيال لون مصري جديد من الأساطير الإلهية ذهب الظن من قبل إلى أن الاغريق هم أصحابه ومبدعوه . ولم يكن الفصل الذي تقدمه اليوم بين يدى القارى سوى الجزء الأخير من تلك الأسطورة حيث يروى المشهد الأخير وحيث يبسط ما وقع من الصراع بين حورس بن اوزيريس ( أوسير ) وبين عمه ست حتى خلس عرش اوزيريس ولده حورس ، وكان ذلك من أسس الفكر السياسي في مصر القديمة ، إذ كان فرعون - في عقيدة المصريين - مستلا لحورس في الأرض يتخذ شخصته ويحكم باسمه ، فإذا توفي اتخذ شخص اوزيريس رب الموتى حيث يخلقه ولده على العرش كما خلف حورس أباه .

ولقد وصل إلينا هذا الفصل من تلك الأسطورة على قرطاس من بردى لم يذع محتواه بين جمهور الدارسين والعلماء إلا منذ عهد غير بعيد لا يكاد يجاوز الثلاثين عاما ، ويرجع القرطاس الذي يعرف وما زال يعرف باسم مالكه الأول تشيستر بيتي إلى عهد رئيس الخامس حور عام ١٨٦٠ . على أن النص وإن كان بلغة شعبية دارجة فلا شك أنه إنما كان رواية بلغة العصر لقصة قديمة كتبت على أقل تقدير منذ الدولة الوسطى قبل ذلك بقرون \* وما ينبغي أن تقدم ذلك الفصل قبل أن تبسط لمنخص القصة الأصلية حتى يتيسر لما تتبع الأسطورة بأسرها :

كان حكم مصر قد آل إلى اوزيريس ، فكان مثال الحاكم الخير والعاقل الرشيد ، علم المصريين أصول العقائد وشرع لهم القوانين ولقنهم نظم الزراعة ، وكانت زوجته وأخته ايزيس تعينه وتساعدنه . أما ست فقد كره مكان أخيه ونفسه عليه ، وامتلا قلبه حقدًا عليه وحسبده له قطع في ملك أخيه وابتغاه لنفسه ، غير أنه لم يجد ذلك من سبيل إلا بالتربص لأخيه والتآمر عليه فطوعت له نفسه قتل أخيه فقتله : دعاه إلى مأدبة شهدها انصاره من أهل القدر والمؤامرة ، حيث طففوا يسمرور ويتصفون حتى تقدم الليل . ثم يعلن ست أنه أعد جائزة لمن يسعده الخط من الحاضرين ونباهم



واتخذ الصراع صورا شتى ، فهو تارة يعنف حتى يشتمل حربا حامية الوطيس ، وتارة يلجأون الى المهادنة والدخول في جدل عنيف وخصومة حادة بين يدي محكمة الأرباب ، وهنا تبدأ القصة التي دعت الى هذا الحديث وقد كان مضى على صراعها هذا ثمانون عاما ، وكان حورس أثناء الصراع قد فقد إحدى عينيه فتولاهما تحوت بالطلب حتى اعادها سليمة اليه .

### الصراع بين حورس وست

( عندئذ وقع ) التحكيم بين حورس وست الغامض النشأة العظيم ، أمير الأقوياء الذين لم يكونوا أبدا . وهناك كان ( اله ) صغير يجلس فيأله رب العالمين مطالبا بمنصب أبيه اوزيريس جميل الطلعة ( ابن ) بتاح الذي يقى ( الغرب ) بانثاقه ، وقد قدم تحوت العين السليمة الى الأمير القوي الذي كان في هليوبوليس »

وتكلم شو بن رع بين يدي أتوم العظيم القوي المقيم في هليوبوليس :

« الحق فوق القوة » : جققها غالبا : « أعطوا المنصب ( لحورس ) وقال تحوت ( للتاسوع ) ، ( حقا ) ، ألف ألف مرة . وعندئذ أطلقت ايزيس صرخة عظيمة وابتهجت ( جدا جدا ثم أقبلت ) بين يدي رب العالمين وقالت يا رياح الشمال اذهبي الى الغرب وبشري قلب وئن نفر عاش صحيحا سليما وقال شو بن رع ) « قدموا العين السليمة فانه العدل من التاسوع »

ولكن رب العالمين قال : ما اتخذاكم قرايرا وحكمكم ؟ فاجاب ( التاسوع ) فليأخذ ( تحوت ) الخرطوش الملكي الى حورس ( وليوضح ) النتائج الأبيض على رأسه ، وهناسكت رب العالمين (فترة) طويلة لغضبه (على) التاسوع ثم قال ست بن نوت هليوسل الى الخارج الى الطريق معي وسأريك ان يدي تأخذان يده أمام التاسوع اذ انه لا يعرف سبيلا الى اختلاسه وهنا اجابه تحوت لسنا بسبيل معرفة المخطيء ، أتري المنصب يعطى لست مع ان ابنه حورس هنا ، وعندئذ غضب بارع حراختي

غضبا شديدا اذ كانت رغبة بارع اعطاء المنصب لست عظيم القوة بن نوت ، واطلق انوريس صيحة عظيمة في وجه التاسوع قائلا وماذا عسانا صانعين ، وعندئذ قال أتوم الأمير القوي في هليوبوليس ( فليستدع ) ياسيد ددت الاله العظيم الحى كى يحكم بن الشابين فكان ان جرى بين سيد ددت الاله العظيم المقيم في سهيل بين يدي أتوم ومعه بتاح تاتنن فقال لهما : احكما بين الشابين واصرفاحيا عن التمسك هكذا بالنزاع كل يوم ، فاجاب يا سيد ددت الاله العظيم الحى على الذى قال أتوم : لا تسمح بأن نعمل مع جهلنا ، ولكن فليرسل كتاب الى نيت العظيمة ، الأم الربانية وما تقوله سوف نفعله وعندئذ قال التاسوع لبا سيد ددت الاله العظيم الحى : لقد وقع الحكم في الزمان الاول في القاعة « فريدة العدل » .

### نحوت يكتب الى نيت ورد نيت

وبعد ذلك قال التاسوع لتحوت أمام رب العالمين « هل تكتب كتابا الى نيت العظيمة الأم الربانية باسم ربك العظيم الثور المقيم في هليوبوليس فقال تحوت سافعل ، أنظروا سافعل سافعل ثم جلس ليعد الكتاب فقال : ان ملك الصعيد والدلتا رع أتوم حبيب تحوت سيد الأرضين العنشى (٢) قرص الشمس الذى يقى الأرضين بنوره والنيل المحيط رع حراختي - وكذلك حية نيت العظيمة الأم الربانية التى أثارَت الوجه الاول ، جيدة الصحة الشابة دائما . ما الذى نحن فاعلوه بهذين الرجلين اللذين ظلا منذ ثمانين عاما أمام المحكمة دون ان يعرف أحد كيف يفصل بين هذين الرجلين فليرسل بما نحن فاعلوه .

وعندئذ ارسلت نيت العظيمة الأم الربانية كتابا الى التاسوع قائلة ادفعوا منصب أوسير الى ولده حور ولا تقتربوا فعل هذا الظلم الجائر والا غضبت وخرت السماء والأرض ، وقولوا لسيد الآلهة الثور المقيم في هليوبوليس : ضاعف املاك ست وامنحه عنات وعشترت بتيتك وضع حور في مكان والده أوسير .

(٢) نسبة الى عين شمس .

## التاسوع يتناول

رب العالمين وقالوا له : ما هذا القول الذي قلت ومن هؤلاء الذين لا يستحقون الانصاف ، وعندئذ تكلم حورس بن ايزيس : ليس حسنا ان استلب أمام التاسوع وأن ينزع منصب أبى أوسير منى ، وغضبت ايزيس على التاسوع وأصدرت يمينا بالاله أمام التاسوع قالت : بحياة أمى تبت الالهة وحياة بتاح تاتزن رفيع الريشتين ليعرضن هذا الأمر على أتوم الأمير القوى المقيس في هليوبوليس وكذلك ( على ) خبري المقيم فى زورقه ، ولكن التاسوع أجابها : سيعطى الحق لمن هو من حقه وسيفعل كل ما قلت .

وعندئذ غضب ست بن نوت على آلهة التاسوع لقوله هذا الكلام لايزيس العظيمة أم الاله يقال لهم ست : سأخذ صولجاني ... واقتل واحدا منكم كل يوم ، ثم أصدر قسما برب العالمين قائلا : لن اتناقش أمام هذه المحكمة ما دامت ايزيس فيها ، وعندئذ قال بارع حراخى لهم : اعبروا الى الجزيرة الداخلية واحكموا بينهما هناك وفولوا لعنتي الملاح لا تعبر أى امرأة تشبه ايزيس .

## حادث الجزيرة الداخلية

ومضى آلهة التاسوع عندئذ فى السفينة الى الجزيرة الداخلية فجلسوا ياكلون خبزا ، وهنا أقبلت ايزيس فاقتربت من عنتي الملاح الذى كان جالسا غير بعيد من سفينته وقد تحولت امرأة صجورا تمشى متعنية وخاتم صغير من الذهب مر يدها وقالت له : لقد اتيت اليك أقول : انتقلنى الى الجزيرة الداخلية لأنى جئت بهذا الوعاء من الدقيق من أجل الصبي الصغير اذ هو من وراء بعض الماشية فى الجزيرة الداخلية خمسة أيام جائنا فأجابها : لقد قيل لى لا تعبر أى امرأة ولكنها قالت ان الذى قيل لك انما هو بالنسبة الى ايزيس كما قلت ، فقال لها ماذا تعطينى حتى أعبر بك الى الجزيرة الداخلية ؟ فقالت له ايزيس سوف اعطيك هذا الرغيف . ولكنه قال لها : وما لى ولرغيفك ، أعبر بك الى جزيرة الداخل بعد ان قيل لى لا تعبر أى امرأة من أجسل رغيفك ؟ فقالت له : سأعطيك خاتم الذهب هذا الذى فى يدي فأجابها : هاتى خاتم الذهب فأعطته إياه فعبّر بها الى جزيرة الداخل .

كذلك اتى كتاب نيت القوة الام الربانية الى آلهة التاسوع حين كانوا جلوسا فى القاعة الكبرى « حور امام القرون » وسلم الكتاب فى يدي تحوت فقرأ تحوت أمام رب العالمين والتاسوع أجمعين فقالوا جميعا بقم واحد « مسقة هذه الالهة » غير أن رب العالمين حاج على حور قائلا له : « انك ضعيف الأعضاء وهذا المنصب أعظم من صبرى . طعم فمه ، عند ذلك غضب اينحوت ألف ألف مرة وكذلك التاسوع كله بحكامه الثلاثين . وإذا بابا الاله يقبويقول لبارع حراخى : « ان معبدك خاو » وعندئذ استأه بارع حراخى من الجواب الذى قيل له فاستلقى على ظهره وقد ساء قلبه بقدر عظيم . وبعد ذلك خرج آلهة التاسوع واطلقوا صيحة عظيمة فى وجه بابا الاله وقالوا له اخرج انت من هنا الى الخارج فان الائم السدى فعلت عظيم جدا ثم ذهبوا الى مساكنهم . وأمضى الاله العظيم يوما مستلقيا على ظهره فى خيمته وقلبه حزين بقدر عظيم وهو وحيد .

ثم كان بعد وقت طويل أن أقيمت احتفالات الجيزة الجنوبية فوقفت أمام أبيهيا/ رب العالمين وكشفت عن (عورتها) (٣) قبائله وعندئذ ضحك الاله العظيم منها ، ثم قام فجلس مع التاسوع العظيم وقال لحورس وست تكلموا بأفواهكم .

## حورس وست يترافعان

وعندئذ قال ست عظيم القوة ابن نوت ، اتى أنا ست عظيم القوة فى داخل التاسوع وأنا أقتل عدو بارع كل يوم وأنا عند حيزوم سفينة الملايين وما من اله ( آخر ) قادر على فعل ذلك ، ولذلك فاستولى على منصب أوسير فقالوا له : « ان ست ابن نوت على حق » وعندئذ أطلق اينحوت وتحوت صيحة عظيمة قائلين : اتأمرون باعطاء المنصب الى أخى الام والابن من الصلب قائم ، فأجاب با سيد ددت الاله العظيم الحى قال : « أتأمرون بأن يعطى المنصب الى هذا الشاب وست أخوه الأكبر هنا ، وعندئذ أطلق التاسوع صرخة عظيمة فى وجه

(٣) راعينا فى الترجمة تجنب الصراع الجلى من الألفاظ .



الصقر رمز الآله حورس

وبعد أيام كثيرة مرت على ذلك قال هذا الغريب لولدي : لا ضربتك ولأخذن ماشية أبيك فتصير لي ، هكذا قال لولدي ، وهذا ما قالت له ، وعندئذ قال له بارع حراختي ، وأنت قلت لها ماذا ، فقال له ست : لقد قلت لها أترى تمطى الماشية للرجل الغريب وابن رجل الأسرة قائم : كذلك قلت لها ، فليضرب وجه هذا الدخيل بعصا وليلق به إلى الخارج وليوضع ابنه مكان أبيه كذلك قلت ، وعندئذ قال له بارع حراختي ، آه اذن ، انظر انك حكمت على نفسك ، فماذا تريد بعد ذلك ؟ فقال ست ، فليؤت بعنتي الملاح ولينزله به عقاب شديد قائلين : لماذا عبرتها كذلك يقال له .

ومن ثم أتى بعنتي الملاح أمام التاسوع فنزع مقدم أقدامه ، وعندئذ أقسم عنتي على الذهب حتى اليوم أمام التاسوع الكبير قائلا : لقد جعلت الذهب ما تكره مدينتي .

#### التاسوع يتعرف بحقوق حورس

وبعد ذلك عاد آلهة التاسوع بالسفينة إلى الضفة الغربية فجلسوا على الجبل . وفي الليل أرسى بارع حراختي وأتوم سيد الأرضين صاحب عين شمس إلى التاسوع قائلا : أنتم هنا جالسون تصنعون ماذا مع الشباب ، تراكم تاركهم ينفلقون أيامهم كلها في المحكمة ، حالما يصل اليكم كتابي هذا ضعوا التاج الأبيض على رأس حورس بن ايزيس وعينوه مكان أبيه .

وعندئذ غضب ست حتى ساء ( حاله ) بقدر عظيم ، ولكن التاسوع قال لست : تغضب لماذا ، أما ينبغي العمل كما قال أتوم سيد الأرضين ( صاحب ) عين شمس وبارع حراختي ثم أقر التاج الأبيض على رأس حورس بن ايزيس ؛ وعندئذ أطلق ست صرخة عظيمة في وجه التاسوع وحنق قائلا : انعطون المنصب لأخي الأصغر وأنا هنا كاخيه الأكبر ، ثم أقسم قائلا : لينزع التاج الأبيض عن رأس حورس ابن ايزيس وليلق به في الماء حتى أستطيع مخاصمته على منصب الملك ففعل بارع حراختي ذلك .

وفيما كانت تتقدم تحت الأشجار نظرت فرات أرباب التاسوع وهم جلوس ياكلون الحبوب أمام رب العالمين في خيمته ، وعندئذ نظر ست فرأها هناك آتية من بعيد ، وسرعان ما تلت عزيمة من سحرها فتحوّلت فتاة جميلة الجسم لا يوجد مثل قدها في الأرض كافة فأحبها حتى أعياء ذلك بقدر عظيم ، ونهض ست حيث كان جالسا ياكل خبزا مع التاسوع العظيم ، وذهب ليواصلها ولم يكن أحد يراها سواه ، ثم وقف خلف جيمزة وتناداها قائلا : احب ان آكون هنا معك أيتها العذبة الجميلة ، ولكنها أجابته : « أكثر مني عظيم » . لقد كنت زوجا لراعى ماشية وقدمت له ابنة ذكرا ، ثم مات زوجي فكان الصبي الصغير يدور وراء الطعير الذي كان لأبيه . ولكن رجلا غربيا أقبل فجلس في حظيرتي وتكلم هكذا غاطبا ولدى : لأضربك ولأخذن ماشيتك ولأرميك خارجا ، هكذا قال له ، واني لأرغب في أن أجعلك له حاميا . وعندئذ قال لها ست : أترى تمطى الماشية للرجل الغريب وابن رجل الأسرة قائم ؟ وهنا تحوّلت ايزيس حدة ، ثم طارت فجلست على رأس شجرة ونادت قائلة له : انتب نفسك ، انك بفك قلنتها بنفسك ، انها مهارتك التي حكمت عليك نفسك ، فماذا تريد بعد ذلك ، وهنا طفق يبكى ثم مشى إلى حيث كان بارع حراختي وبكى ، فقال له بارع حراختي : ماذا تريد بعد ذلك ؟ فقال ست له : المرأة السميثة جاءت إلى أيضا ورمتني بحيلة أخرى . اذ تحوّلت فتاة جميلة في وجهي وقالت لي : لقد كنت امرأة لراعى ماشية مات وكنت ولدت له غلاما ذكرا وهو يرعى ( اليوم ) قليلا من الماشية ( كانت ) لأبيه ، ولكن رجلا غربيا أقبل على حظيرتي في صحبة ولدى فأعطاه خبزا ،

ودفعهما في الجبل لانارة الارض ، فصار اتسانا  
عينييه برعين نبتا زهرتي سوسن ، ثم أن سم  
اتي وقال لبارع خراختي كذبا ، لم أجد حورس  
رغم أنه كان قد وجده .

وكانت حتحور سيدة الجميزة الجنوبية ماشية  
حيث وجدت حورس مستلقيا يسكن في الهضبة  
الصخرية ، فامسكت غزالا حليتها وقالت لحورس  
افتح عينيك حتى اضع اللبن فيهما ففتح عينييه  
ووضعت اللبن فيهما ثم اتجهت الى اليمن واتجهت  
الى اليسار ثم قالت له : افتح عينيك ففتح عينييه  
فنظرت فيهما ووجدت أنه شفي ، ثم مشت تقول  
لرع خراختي : لقد عثرت على حورس وكان سم  
قد أمس عينييه ولكنني اعدتهما وها هو ذا آت .

وعندئذ قال التاموس : فليستدح حورس وست  
وليفض بينهما فاتي بهما امام التاموس وقال رب  
العالمين امام التاموس الكبير لحورس وست : اذهب  
واستهما لما اقول لكيا كلا واشربا وليكن لنا  
السلام وامسكا عن هذا النزاع كل يوم كل يوم ،  
كل يوم كل يوم .

### حور وست يتصالحان وخيانة ست

وعندئذ قال سم لحور : أقبل ولنلق يوما  
سعيدا في منزلي ، فقال له حورس سافعل انظر  
سافعل ، سافعل ، فلما كان وقت المساء نصب  
لهما سرير وناما معا صديقين ، وفي الليل ( بعد  
ست فخدش حياه حورس ) ولكن حورس مد يديه .  
فتلقى « ماء » سم ثم ان حورس مشى ليقول لأمه  
ايزيس تعالي الى يا أمي ، تعالي انظري ماذا فعل  
سم بي ، ثم فتح يديه وأراه « ماء » سم فاطلقت  
صرخة عظيمة وامسكت سكينها فقطعت يديه  
والقتنهما في الماء ثم قتلت له يدين بدليتين ، ثم  
انها احضرت قليلا من الدهن الحلو . . . ( وأخذت  
ماء حورس (\*) ) ثم ان ايزيس سارت بماء حورس  
وقت الصباح الى بيستان سم وقالت لبستاني  
سم : أي صنف من الحضر هذا الذي يأكل سم  
هنا معك ؟ وعندئذ قال البستاني لها : انه لا يأكل  
من أي نوع من الحضر هنبا ممي سوى الحس ،  
فشرت ايزيس ماء حورس عليه . ثم جاء سم

ثم قال سم لحور ، تعال تحول أنفسنا فرسي  
فهر ونطس في الفس وسبب الأخضر العظيم  
( إلى البحر ) فمن خرج في مدة ثلاثة أشهر  
فأياهما لم يعط المنصب ، وغطس الرجلان ،  
وعندئذ جلست ايزيس وهي تبكي وتقول :

قتل سم حورس ابني ، ثم انها احضرت كية  
خيط صنعتها حبالا ثم احضرت مثقالا من نحاس  
سبكته سلاحا مائيا وربطت اليه الحبل ثم القت  
به في الماء حيث غطس حورس وسب ولكن الخطاف  
انقرض في جسد ابنها حورس ، وعندئذ اطلق حورس  
صرخة عظيمة قائلا : تعالي الى يا أمي ايزيس ،  
يا أمي ، حولي خطافك حتى يخليني ، انني حورس  
ابن ايزيس ، وعندئذ اطلقت ايزيس صرخة عظيمة  
وقالت للخطاف : خل عنه ، انظر انه ابني حورس ،  
انه ولدي فانفصل الخطاف عنه ، ثم كررت القاءه  
ايضا في الماء ، فاطبق على جسد سم ، وعندئذ  
اطلق سم صرخة عظيمة قائلا : ماذا فعلت لك  
يا اختي ايزيس نأدي خطافك يخليني ، انني  
اخوك من أمك يا ايزيس .

وعندئذ رق قلبها له جدا جدا ، ثم الى سحمة  
نادى عليها قائلا : اتبعيني الرجل الأريب أكثر من  
أخيك من أمك سم ، وعندئذ نادى ايزيس على  
خطافها قائلة خل عنه ، انظر انه اخو ايزيس من  
امها ذلك الذي تنعز فيه ، فانفصل الخطاف عنه  
على حين غضب حورس بن ايزيس على أمه ايزيس  
فخرج الى الخارج ووجهه مكفهر كفهس الجنوب  
وسكنيه في يده وزن سمته عشر دينا (٤) وقطع  
رأس أمه وأخذها في ذراعها ثم تسلق الجبل ،  
ثم ان ايزيس تحولت تشالا من الصوان بغير رأس  
وعندئذ قال بارع خراختي لتحت ، ما هذا  
القادم بغير رأس ، فقال تحولت لرع خراختي :  
سيدي الطيب انها ايزيس العظيمة الأم الربانية ،  
وقد قطع حورس ابنها رأسها ، وعندئذ اطلق بارع  
خراختي صرخة عظيمة هيا فلتنزل به عقابا عظيما  
لتسلق التاموس الجبال باحثين عن حورس ابن  
ايزيس وكان حورس نالما تحت شجرة « شلوشعاه »  
في أرض الواحة ، فاذا سم يجده ، فقبض عليه  
والقاء على ظهره ثم اقتلع عينييه من محجريهما

(\*) عدلتا وحفلنا مالا داعي لذلكه لفرد صراحته .

(٤) « الدين » وحدة وزن قديمة .





كعادته كل يوم وأكل الحنظل الذي يأكله وسرعان ما حبل من منى حورس .

### استئناف التعظيم

وبعد ذلك مثنى ست ليقول : أقبل ولنذهب حتى احكم ضدك في المحكمة فقال له حورس ، سافعل ، أنظر ، سافعل سافعل ، فذهبا إلى المحكمة متصاحبين ووقفا أمام التماسع الكبير فقبل لهما تكلما . فقال ست مروا فليسلم إلى منصب الحاكم عاش صحيحا سليما ، فانه بالنسبة إلى حورس المائل ، فلقد فعلت فعلا قبيحا فيه ، وعندئذ أطلق التماسع صرخة عظيمة وتقابوا وتقلوا في وجه حورس ، ولكن حورس هزا بهم وأقسم حورس بالاله قائلا : انه زور كل ما قال ست ، مروا فليستدع ماء ست وسنرى المكان الذي يجيب منه ، وعندئذ وضع تحوت سيد الأقوال الربانية وكاتب التماسع الصادق يده على ذراع حورس وقال :

« تعال إلى الخارج يا ماء ست ، فاجاب من الماء في قلب المستنقع . ثم وضع تحوت يده على ذراع ست وقال : تعال إلى الخارج يا ماء حورس فقال له ، اجي من أين ، وعندئذ قال له تحوت : تعال إلى الخارج من أذنه ، وعندئذ قال له ، هل تستطيع الخروج من أذنه وأنا الماء الإلهي ، فقال له تحوت تعال إلى الخارج من جبهته فخرج كقرص من ذهب على رأس ست ، وعندئذ غضب ست جدا جدا ، وعد يده ليقبض قرص الذهب ولكن تحوت خطفه منه ووضعها تاجا على رأسه ، فقال آلهة التماسع يحق حورس ، غطى ست ولكن ست غضب جدا جدا وأطلق صرخة عظيمة عندما قالوا محق حورس منطى ست .

### السباق

وبعد ذلك أقسم ست يمينا عظيما بالاله قائلا : لن يعطى المنصب حتى تلقوا به إلى الخارج مني ، وسنبقى عندئذ بعض السفن من الحجر وستستبق معا ، فمن فاز على صاحبه أعطى منصب الحاكم عاش صحيحا سليما .

ثم إن حورس بنى سفينته من خشب الأرز وطلعا

بالجس وألقاها إلى الماء وقت المساء ولم يلحظه أي إنسان في البلد كلها ، ولما لاحظ ست سفينة حورس قال انها من الحجر ، ومشى إلى الجبل حيث اقتطع رأسا من الجبل وأبثنى سفينة طولها ١٣٨ ذراعا ، ثم نزل إلى سفينتيهما أمام التماسع ، ولكن سفينة ست غاصت في الماء وتحولت إلى فرس نهر وأغرق سفينة حورس ، فكان أن أمسك حورس خطافه وضرب به جسم ست ولكن التماسع قال لا تضربه .

### مسيرة حورس إلى نيت :

ثم كان إن حضر أمتعته المائية ( الملاحية ) فوضعوها في سفينته وأبحر شمالا إلى ساييس ليقول نيت الأم الربانية : مري فليقبض بيني وبين ست فهذا قد مضى تسالون عاما على ذلك ونحن في المحكمة دون أن يعرف أحد كيف يقضى بيننا ، ومع ذلك فلم يسطح حقا ضدي رغم ألف مرة حكم لصالحى باني محق عليه كل يوم . ولكن لم يلق بالآل كل ما قال التماسع . لقد خاصمته في القاعة الكبرى طريق العدل فأعطيت الحق عليه وخاصمته في القاعة الكبرى ، وخاصمته في القاعة الكبرى ، فأعطيت الحق عليه ، وخاصمته في القاعة الكبرى ، بعيرة العقول ، فأعطيت الحق عليه ولقد قال التماسع لشسو بن رع : انه على حق في كل ما قال حورس بن إيزيس .

### مراسلة أوزيريس

قال تحوت لرب العالمين ، مر بأن يرسل كتاب إلى أوسير حتى يحكم بين الشابين وقال شو بن رع : حق مليون مرة ذلك الذي قال تحوت للتماسع فقال رب الصالحين لتحوت اجلس واحد كتابا إلى أوسير حتى نسمع ما يقول وجلس تحوت ليحضر كتابا لأوسير يقول : « الثور ، الأسد الذي يطارد لنفسه ، السيدتان اللتان تحميان الآلهة وتخضعان الأرض ، حور الذهبي ، واجد الناس في الزمان الأول ، ملك الصعيد والدلتا ، الثور المقيم في عين شمس عاش صحيحا سليما ابن بتاح ، خير الأرضين ، التجلي أبا للتماسع ، الطعام ذهبيا وجوهرا من كل فاجر - في حياة وصحة وقوة ،

## انتصار حورس واعتراف ست به

ثم قال ست خذوني الى جزيرة الداخل لاختصم معه ، فمضى الى جزيرة الداخل واعطى الحق حورس عليه ، وبعت أتوم رب الأرضين صاحب عين شمس الى ايزيس قائلا : احلى ست مصفداً بالأغلال . فاختذت ايزيس ست مصفداً في الاغلال كأنه سجين ، ثم قال له أتوم : لماذا ترفض قبول الحكم بينكما وعلام تستمسك بمنصب حورس ؟ فقال لا شيء يا سيدى مر فليدع حورس وليعط منصب أبيه أو سير .

فكان ان احضر حورس بن ايزيس ووضع التاج الأبيض على رأسه وأحل في مكان أبيه أو سير . وقيل له : أنت الملك الطيب لتامرى ( مصر ) أنت السيد الطيب عاش صحيحاً سليماً على الأرض كلها حتى آخر الدهر ابداً ، وأطلقت ايزيس صيحة عظيمة نحو ابنها قائلة : أنت الملك الطيب ، ان قلبى فرح ان تضى الأرض بشروقك . ثم قال يتاح العظيم جنوبى حائطه سسيد عنخ تاوى ما الذى بفعل لست ، فما هو ذا حورس وضع مكان أبيه أوسير وعندئذ قال بارع حراختى : فليدفع الى ست ايزيس نوت ليكون معى كأنه الابن . ثم انطلق فى السماء فقاتلوا منه .

ثم كائن نجا من يقول لبارع حراختى : ان حورس بن ايزيس قد قام عاجلاً عاش صحيحاً سست ابن نوت ليكون معى كأنه الابن . ثم قال للتاسوع اهتفوا نحو الأرض اهتفوا نحو الأرض لحورس بن ايزيس وقالت ايزيس : ان حورس قد قام عاجلاً عاش صحيحاً سليماً والتاسوع فى عيد والسماء فى حور ، انهم ياخذون الاكاليل عند رؤيتهم حورس بن ايزيس اذ قام عاجلاً ( عاش صحيحاً سليماً ) - عظيماً لمصر ، والتاسوع قلوبهم راخية والبلاد كلها فى احتفال عند رؤيتهم حورس ابن ايزيس وقد انتقل اليه منصب أبيه أوسير رب بوصير .

وبلغت هذه فى سعادة ( الى خاتمتها ) فى طيبة مكان العدل .

كان أوسير فى أعقاب مقتله قد تربع على عرش الموتى فى الغرب ، وترك هذه الدنيا لولده حورس لولا أن نازعه عمه عليه ونافسه فيه . والقصة إنما

هل تبست لنا بالذى تفعله بحورس وست وذلك أننا لم نتخذ تدبيراً لجهلنا . ثم كان بعد ذلك أن وصل الكتاب الى الملك ابن رع عظيم الفيض وسسيد الغذاء ، وعندئذ أطلق صيحة عظيمة عندما قرء الكتاب عليه وأجاب بسرعة بسرعة ، بسرعة بسرعة فى المكان الذى فيه رب العالمين مع التاسوع قال : لماذا تؤذون ولدى حورس مع أنى أنا الذى جعلتكم أقوياء ، فانى أنا خالق الشعير والقمح لهاشة الآلهة ، وكذلك الحيوانات من بعد الآلهة ، ولم يكن يوجد ( قبل ) رب أو ربة تخلقوا .

فلما وصل كتاب أوسير الى المكان الذى كان بارع حراختى فيه وكان جالساً مع التاسوع فى الحقل الأبيض فى سخا ، ولما قرء امامه ومعه التاسوع قال بارع حراختى ، تكتب لى الكتاب بسرعة بسرعة الى أوسير ، وقل له عن هذا الكتاب : لو لم تكن وجدت ولو لم تكن ولدت لوجد الشعير مع ذلك .

ووصل كتاب رب العالمين الى أوسير فقرأه امامه وعندئذ ارسل الى بارع حراختى أيضاً قائلاً : جميل جداً جداً ما فعلت كله يا حورس . والتاسوع ومع ذلك فقد سمح بأن تغوص المذلة فى قلب العالم السفلى ، فلا نظرت فى الأمر آنى ، فانه بالنسبة للأرض التى أنا فيها ، فانها مليئة بالرسول من عابى الوجوه وهم لا يخافون اياً من اله أو الهة ، ولسوف أجعلهم يخرجون ، وهم سينتزعون قلب كل من يقترب انما ، وسسوف يبقون هنا معى ، ثم ما معنى يقاتى هنا مستريحاً فى الغرب وانتم خارجة حيث أنتم . من منهم اقوى منى ، بل انظروا ، انهم أوجدوا الكذب ، فانه لما خلق بتاح العظيم جنوبى حائطه رب عنخ تاوى السماء ، لم يقل للنجوم فى قلبها : لسوف تستريحن فى الغرب فى الليل فى المكان الذى يكون أوسير فيه . وأما الذين هم من وراء الآلهة من النبلاء والناس فيستريحون فى المكان الذى أنت فيه أيضاً . هكذا قال لى .

ثم كان بعد ذلك أن كتاب أوسير وصل الى المكان الذى كان رب العالمين فيه مع التاسوع ، فتمسلم تحوت الكتاب وقرأه امام بارع حراختى مع التاسوع فقالوا : حق حق ما قاله كله عظيم الفيض سيد الغذاء عاش صحيحاً سليماً .



للسفهاء ليجرد الآث وتعاقب الفسوق للأصول .  
وقد عمد لذلك إلى جر المحكمة إلى أنواع من الحياة  
والجدل واستعراض القوة حتى يصرفها عما استبان  
لها من رأى إلى ما يريد لها هو من رأى ، ثم لم  
يتورع عن المخافة وإرتكاب الفاحشة في ابن  
أخيه وإعلان ذلك للمحكمة نيلا منه وإساءة إلى  
سمعته ، فإن الملك لا يليق بمن كان ملوثا بخدوش  
الكرامة ، وهى من الأفعال البشعة التى كان  
المجتمع المصرى يستنكرها ويتقزز من ذكرها ، فلم  
تكذ ايزيس تسمح من ابنها يأمر تلك الفعلة  
البشعة حتى صرخت وقطعت يدي ولدها ، وتقايا  
التاسوع وتقل في وجه حورس لما انتهى النبا  
اليهم .

ثم محكمة حيال الطرفين لا تكاد تثبت على رأى  
أو تستقر إلى قرار ، حتى لقد أشبهت تلك المجالس  
العرفية التى تنتقد للمصالحاة من وجوه أهل  
الريف . ومع ذلك فقد كانت عكمة منظمة يرأسها  
الاله الأكبر رب العالمين ومن حوله أعضاء التاسوع  
كالمستشارين أو المحلفين ، ثم يقوم بأمانة سر  
الجلسة اله آخر هو رب المحكمة تحوت الذى يكتب  
ما يأمر به رب العالمين من الرسائل باسمه ويتلقى  
الرسائل كالولاية ويتلوها على المحكمة .

ولم تكن المحكمة لتكتفى برأى الحاضرين من  
أعضاء التاسوع ، بل لقد كانت حريصة على  
الاستئناس برأى من تعرف لهم العلم والفصل  
وسداد الرأى وسنن المشسورة من أترابهم من  
الأرباب ، وإن لم يخل ذلك من تيارات مفرضة  
وميل مع الهوى ، فكان بعض أعضاء المحكمة إنما  
يتضح أو يشير باستطلاع رأى من يعرف أنه  
يميل معه .

وكانت القضية فيمن يتولى ملك مصر من بعد  
أوسير وما يستند عليه ذلك من القانون أو العرف .  
ولقد بدا من أول الجلسة أن الآلهة قد كانوا  
اقتنعوا من قبل بنسب حورس إلى أوسير وبنوته  
ولذلك فلم تكن البتوة محل جدل إذ ذاك ، وأصدر  
«المحلفون» إذن قراراتهم بإعطاء المنصب حورس ابن  
أوسير فإن «الحق فوق القوة» كذلك رأى رب  
الهواء شو وأيده تحوت رب الحكمة وكاتب سر  
الجلسة ثم وافق سائر أعضاء التاسوع . غير أن  
رب العالمين قد كان له رأى آخر ، سمح قرار  
التاسوع فلم يوافق عليه فسكت وأقام على الصمت

تجربى في أحداثها لتنتهى بتأكيد بنوة حورس من  
أوسير قبل كل شيء ثم انتصار حورس وخلوص  
لعرش له بعد ذلك دون منازع ، وهى أحداث  
تتردد في إعطافها اصدااء من الماضى البعيد من فجر  
التاريخ ، حين كانت مصر منقسمة إلى شمال  
وجنوب يحكم كلا منهما ملك يبريد بسط سلطانه  
على المملكة الأخرى ليكون له ملك مصر ، وظاهر أن  
الصراع بين أتباع الملكين قد اتخذ مراحل  
ومظاهر كثيرة ، فهو يرق أحيانا فيتخذ طابع  
الدعاية السياسية ويشهد أحيانا أخرى إلى الصراع  
الدومى العنيف ، حتى انتهى آخر الأمر بانتصار  
أتباع حورس وخلوص العرش لهم ، وباتحاد مصر  
كلها تحت سلطانهم . وكان الطاب القصص أو  
أبطالها حورس وست .

أما حورس فكان يومئذ صبيبا يافعا لم يبعد  
العهد به من حجر أمه التى ظلت على رعايته وحمايته  
فهى لا تكاد تتركه مستقلا بشخصه ، فهى من  
ورائه متتعبة خطاه موجبة له مدافعة عنه إن أصابه  
سوء أو تعرض لمكروه ، وكان هو كذلك من ناحيته  
ذلك الصبى المرتبط بأمه ، فهو دائم الرجوع إليها  
والاستنجاد بها وسؤالها فيما يحزبه من أمر ،  
وهى صورة من الأمومة مازالت ماثلة في مجتمعتنا  
المصرى الحديث . وفى المجتمع القريلى بنوع خاص  
حيث المرأة الجاهدة العاملة الجادة التى تنافع عن  
حقوقها وحقوق بنيتها ، وحيث النفوذ الصارم الذى  
تفرضه على أولادها ، فهى تقوم عنهم أو تشاركهم  
فيما يضطربون فيه من النزاع والتخاصم على  
شئون الحياة .

أما ست فكان رجلا مكتمل الرجولة ، وكان يدل  
بقوته وحيلته كما كان داهية أربيا وإن لم يخل  
أحيانا من الغفلة . وكان كذلك رمزا للشر وسوء  
الطوية فهو لا يعرف إلى هدفه سبيلا الا سلكه ولا  
وسيلة الا اتبعها ، غير متورع من اثم ولا متقن من  
دنية ، قتل أخاه عن بغض وحسد أولا ، ثم  
خاصم ابن أخيه وانكر عليه بنوته اليه ورعى أمه  
بأبشع ما ترمى به امرأة خصان ، ثم ادعى حقه في  
الملك لموت أخيه عن غير عقب يرثه . فلما طاش  
سهمه وسقطت حجته عمد إلى دفع آخر وتملة  
أخرى يستند إليها . زعم أن الملك لا يكون الا  
لرشيده القادر الذى يقوى على اعيانه وينهض  
تكاليفه ، وأنه ينبغي الا يكون للأطفال ولا



( ماعت ) آلهة الحق

ولقد تعرض رب العالمين لذلك لتوبة الآلهة حتى تجرأ بابا عليه فوجه إليه الكلم واللفظ الموجع ، قال ان معيبد خاو قد كفر به الناس فانفضوا عنه فلا يقيمون له وژنا . وكانت اهانة قاسية مؤلمة تلك التي لحقت رب الصالحين حتى اطلقت افواه التاسوع رغم خلافهم له في الرأي بصيحات الاستنكار والتنعم مما قال بابا ، ثم بدا لهم ان يخرجوه من الجلسة عقابا له على تهجده وحفاظا على نظامها الذي اوشك ان ينقلب بما شاع فيها من الجلبة والصياح . ثم كان ان انفضت الجلسة وعاد الأرباب الى مساكنهم على حين اعتكف رب العالمين في ماواه مستلقيا على ظهره حزينا مثقل الغواد ، وكانوا فشلت محاولات التسرية عنه حتى اقبلت

أعدا طويلا لغضبه على التاسوع . ورأى ست صمت رب العالمين وخلافه للحاضرين وميله اليه قطع في ذلك وحاول صرف الأرباب عما صدروا عنه من العرف وحق الارث ، محتجا ببقوته وقدرته لذلك على تولى المنصب . وعرض نوعا من المصاراة أو الميادرة مع ابن أخيه حيث يؤول الملك بن غلب . غير أن تموت حذر من ذلك وتسماسل متعجبا مستنكرا اترى يعطى ست المنصب مع أن ابن أوسر هناك ؟ وغضب رب العالمين غضبا شديدا معلنا اعتراضه ، وإذا القضية تعود من حيث بدأت وإذا الجدل يوشك أن يعود سيرته الأولى وكان شو صواله قولا ، صرخ لي وجه التاسوع ماذا صسام صانعين . وظاهر أن رب العالمين لم يكن يستطيع فرض رأيه على الأرباب ، ولو قد كان ذلك كذلك لأصدر حكمه ولقرضه عليهم منذ ثمانين عاما ، بل لقد كان عليه أن يقنع الاغلبية برأيه أو يأخذ برأي التاسوع ، أو أن يلجأ الى الحيلة والمكر في سبيل تغليب رأيه ، وتلك لا شك ديمقراطية تدل على كاتب القصة ومن ذاعت فيهم من الناس ، وتدل على مستواهم الفكري ومقاييسهم في حياتهم العامة ، كما يدل على طول مراسي المصريين لتلك الحياة الديمقراطية ، ومهما يكن من شيء ، فقد صمم رب العالمين الى اكتساب من يظن له مرتبة من شأن الأرباب ، فامر باستدعاء با سمسيد تودت وبتاح تاتن ، غير أنهما نكلا عن الرأي لما زعما من جهلها وندبانيت التي أبدت حورس ، فان الأمر لا يخرج عن حق الولد في ارث أبيه .

ولكن رب العالمين انما يريد تحويل قضية الارث الى قضية الجدارة والقسدة على الملك واحتساب اعيانه ، فان الملك انما يجدر به الرجال الاقوياء لا الضعيفة الضعفاء . وكانت نيت قد رأت أن تحويل الملك عن حورس زور وبهتان ينفي على التاسوع أن يتجنبه ويبرا من اقترافه ، فان للظم لقمبة سيئة تغضب السام فتوشك أن تنقض على الأرض . فليأخذ حورس منصب أبيه ، ولا بأس مع ذلك من ارضاء عمه ست فتضاعف له املاكه ويمتد عتات وعشرت . على أن رب العالمين قد كان عنيدا مصرا على موقفه من حورس رغم موقف التاسوع وتأييده ما جاء في كتاب نيت ، فما زال حورس في نظره صبيبا ضعيفا والمنصب أثقل من صبي مثله ما زال حديث عهد بالرضاع .

حتحور فكشفت عن نفسها فاضحكته وسرت عنه حتى قام ليجالس التاسوع من جديد .

على أن ست قد كان فيما يبدو داهية أرييا . كان حريصا جهد طاقته على الخروج من موضوع القضية الأصليل والخوض في مبدأ الارث ، فالأمر في نظره أكبر من ذلك وهو ليس مجرد أرث عادي يتنقل من والد الى ولد ، انه القسرة على تحمل الأعباء ، لذلك فقد عمد الى الأدلال بقوة وقدرته حتى انزلق التاسوع الى الاقرار له بالحق وعاد الجدل سيرته الأولى وإن كانت القصة قد أبرزت دور شواينحرت ، الذي كان ثابتا على رأيه وميدته: ان المتصب لا يكون الا لابن من الصلب دون منازع . اما بأسيدددت فقد انطلق بعد ترده الأول ونكوله عن ابداء رأيه الى الاندفاع في تأييد رب العالمين، ومع ذلك فقد عادت ماضرة التاسوع عتيقة لم تهدأ فصرخوا في وجه رب العالمين مستنكرين قوله محتجين عليه أنه لا ينصت اليهم ولا يحترم اجماعهم ، وأقام كل من الحزبين على رأيه بين غضب ايزيس وجدلها وغضب ست وتهديده ثم قسمه الا يمثل في محكمة تشدها ايزيس ، ورأى رئيس المحكمة أن ينقل المحكمة حيث تقع الجلسة في مكان بعيد لا تصل اليه ايزيس في جزيرة الداخل ، وقد أمر الملاح لا يعبر بأمرأة تشبهها .

ويستوقفنا هنا فقرات من القصة بما فيها من تصوير صادق وتعبير حي ، فلقد لجأت ايزيس الى الدهاء والحيلة والى الرشوة والحدة والاغراء . أقبلت على الملاح عجوزا منهالكة تفاوضه في العبور وتسير أغواره وتمتحن تماسكه ، عمدت الى التلويح له بالكفاة والجائزة ، فوجدت منه ضعفا واستعدادا للرشوة وحرصا على المساومة ثم عبر بها بخاتم من الذهب أخذه بغير تردد .

وكان ست كما عرفته ايزيس صاحب نزوة وتهالك على الشهوات فكان أن تحولت في عينيه فتاة بارعة القد رائدة الجمال ، أقبل عليها حين لمحها يخطب ودها ويطلب مصالها ، ووجعت أنها تستطيع عندئذ استئثار عطفه عليها واستطلاع رأيه في قضيتها بما زعمت له من قصة ولدها الراعي الذي تعرض لظلم الرجل الغريب ، واسقط

في يد ست حين علم أن ايزيس هي صاحبة تلك المكيدة فصب غضبه على الملاح الذي عبر بها ، فشكاه الى المحكمة التي استدعته وأنزلت به العقاب الصارم العنيف الذي كرهه في الذهب واصابه بما تسميه اليوم بالعة النفسية حتى حرمه على نفسه ومدينته .

ولكن المحكمة لا تفصل في النزاع ، ويدخل الخصمان في مبارزة وصراع عنيف تشترك فيه ايزيس الأم الحريصة على ولدها ومصلة ابنها ، ولكنها مع ذلك قد كانت رقيقة القلب ترعى حق الاخوة ، ورحيمة بأخيها الذي توسل حين انفرز الخطاف في جسده أن تخليه فخلته ، وذلك رغم موقف الصداوة الذي يقفه منها ومن ابنها . وتتناول أحداث القصة دامية بوجهها الحقد والبغض والمرارة وشهوة الانتقام ، حتى لقد قطع حورس رأس أمه واقتلع ست عيني ابن أخيه ثم يعود التاسوع الى التدخل من جديد فلا يجد من مناص الا أن ينصح المتخاصمين بالصلح واقامة السلام وقد طال عليهما الأمد فلم يبيت فيما بينهما يغفما كان من نظر القضية من قبل في أكثر من محكمة واحدة حتى بلغت اربع محاكم لعلها درجات القضاء ، وهي على كل من الدلالات على ما كان من كمد المحاكم في مصر واهتمام المصريين بالعدالة .

ومع ذلك فلقد عمد ست الى الحيلة والمكر ، ولما منه المرة الى سلاح التشهير والنيل من سمعة ابن أخيه بأشنع الوسائل واسطها ، فلئن كان صبيلا لا يقوى على النهوض بأعباء الحكم انه كذلك سيء السمعة مدخول اللعة ، ولم يكن ست بالذي يتورع عن الدنية أو يتذم منها ، ولكن ايزيس تلجأ الى جزاء من جنس المصل فتس على ست ما يعرضه للشبهة وسوء القالة ، إذ نثرت ما نثرت على النفس الذي يعببه ست ويأكله ، وهو الطعام الذي كان رمزا لاله الحصب « مين » وكان المصريون يؤمنون بفائدته في قوة الجنس والاختصاب .

ولا يجد التاسوع بعد استئناف الصراع بين الخصمين الا أن يكتب الى أوسيد ، وكان طبعيا أن

حتى عبر بها الى الجزيرة بعد رشوته ، ولكنها حين تقدمت اليه لم تعرض الذهب منذ الوهلة الأولى حتى لا يرتاب أو يطعم في المزيد ، بل طفقت تساموه مهونة جريمته مبيته ماعسى أن يؤدي من الخير أن عبر بها - نحو صبي جائع لم يطعم منذ أيام - ولم يكن الذهب الذي أخذ الا عن مسامحة منه وادراك بمقدار ما هو مقدم عليه من خلافه أمر الآلهة أجمعين .

وكانت أعظم حيل ايزيس ما عمدت اليه من جر عدوها الى الحكم على نفسه بحكمه على قضية مشابهة زعمت في تنكرها انها وقعت لها ولولدها ، فما يكاد يملأ رايه حتى تأخذه بقوله وترميته « انك بفمك قتلها بتففسك » وتلك رواية شفاء النقاد أن يجدوا في أحداث التوراة لها شبيها ، وذلك فيما ورد في مسخر صمويل الثاني عن داود الذي اغتصب امرأة أوريا ثم ارسله الى الحرب حيث قتل فقبج لعله في عيني الرب .

فأرسل الرب نائان الى داود فجاء اليه وقال له : كان رجلان في مدينة واحدة واحد منهما غني والآخر فقير . وكان الغني غنم وبقر كثيرة جدا ، وأما الفقير فلم يكن له شيء الا نعجة واحدة صغيرة . فجاء ضيف الى الرجل الغني . فأخذ نعجة الرجل الفقير . فحسب غضب داود على الرجل جدا وقال لنائان حي هو الرب ، انه يقتل الرجل الفاعل ذلك ويرد النعجة أربعة أضعاف لأنه فعل هذا الأمر ولأنه لم يشفق .

فقال نائان أنت هو الرجل .

\*\*\*

أما القصة وأسلوبها ، فلا تمتاز عما عرف من قصص العصر الذي نشأت فيه وغياله في القرن الحادي عشر من قبل مولد المسيح في عصر الرعاسة ، فهي انما أخرجت بأسلوب سهل والفاظ دارجة شائعة قد تخرج أحيانا عن السهولة في التعبير . ولم يكن لها منطاد يؤمنه الا ما يتولاها الادب الشعبي من التسلية الساذجة البسيطة دون التلمذة الذهنية العميقة وإزجاء الفراغ .

يتعصب أوسير لولده وأن يكون رده بغير الذي يهوى رب العالمين ، فيهدد ويتوعد وهو رب الموتى الذي يحيا في عالم غاص بالمردة والشياطين والعفاريت الذين ملثوا بالشر ولا يخافون الآلهة والأرباب ، فما أسهل أن لم ينل ولده حقه أن يسلمهم على المحرفين المقارفين للآثام . ووافق التأسوع على كتاب أوسير - ومع ذلك فلقد ظل ست دائما على مصاحبة حورس حريصا على الملك ولولا أن حسم أتوم رب البلاد الأمر فدفع ست في يدى ايزيس مصفدا بالأغلال حتى اعترف بحق ابن أخيه الذي توج ملكا على البلاد وأعلن بإرح حراختي قراره بئكت ست معه .

لم يجد المصريون فيما أخرجوا من قصصهم حرجا في أن يمسوروا آلهتهم بتلك الصورة الدينية التي لا تكاد تخالف عن حياتهم وما يضطربون فيه من النزاع والتخاصم ، وما يتورطون فيه من القتال والخدعة والمؤامرة ، بل لم يجدوا حرجا في أن ينسبوا اليهم ما يؤذى النفس أو يهدش الحياء . ومهما يسكن من شيء فإن ذلك لا يكاد يخرج عن أن يكون مفسدنا من مفسدو العلم عن حياة الشعب المصري وانكاسا له ككل يجري في مجتمعهم من المبادئ والمبادئ ومن الأفكار والعيسوب ، وما يشيع فيه من التناقض والتناقض جيعا ، ومع ذلك فلم ينفرد المصريون في آدابهم بما عسى أن نسميه نقيصة وعيبا . فلئن شهدنا تحور تكشف عن عورتها بين يدى رب العالمين كي تضحكه وتسرى عنه فإن في آداب غيرهم من المشعوب ، من الوقائع ما يشبه ما فعلت حتشبسور ، روى كلمنت الاسكندري أن باوبوا الالوية قد كشفت عن عورتها قبالة ديسر الخزينة كي تصرفها عن حزنها ، ومن ناحية أخرى فلقد شاء بعض العلماء أن يتلمسوا الأدب المصري ويتبعوا آثاره حتى اليابان ، وذلك في قصة نشأت هناك منذ القرن الثامن الميلادي روى فيها أن راقصة يقال لها أورزومي قد فعلت ما فعلت حتشبسور من قبل على ملا من ثمانين ألف ألف اله .

وكان ذكاء ايزيس وحيلتها مضرب المثل في أحداث القصة ووقائعها ، فلقد احتالت على الملاح



# حامد ندر

بقلم: د. نعيم عطيه

والدا كان حامد ندا قد ألم في دراسته الأكاديمية وفراماته وحلته الى الخارج يحدث ماوصل اليهالتصوير في القرن العشرين فان وضح الرؤية الفنية امام عينه ، وليت شخصيته واستقراره الفلسفي الناتج من قوميته - كل ذلك، قد جنبه الانزلاق الى متاهات غامضة ، وجعله يظل على ارضي راسخة دون الخلل من الاصاله والمعاصرة في فنه .

واذا كان من اوضح الاتجاهات في التصوير المصري المعاصر طلائعاً نحو الشعبية فان حامد ندا - كما سيبين لنا - رائد في هذا المجال . وقد ريف خبراته التكنيكية بصور واتماثل تقرب بذورها في البيئة الشعبية التي ولد وترى بين احضانها .

وقد لفتت اصالة ندا انتقاد الاجانب بسرعة ، فاشار اليه الكونتندارسكوت في كتابه « مصورو مصر المعاصرة ومثالوها » الصادر بالفرنسية في بروكسيل بلجيكا في ٤ يناير ١٩٥١ وكتب اين ميريل في ابريل ١٩٥٢ يقول : ان ندا واحد من المصورين الذين يبرون بنقلهم للواقع عن عواظهم وشخصياتهم ، دون ان يمسكوا بتنعيمات عقلية ، بل هم يستخلصون على الاخص اكثر المكناني خلفاء في الانبياء ، امنى حقيقتها الجهرية . ويستطرد اننا قد ميريل يقول : علمندا الاجسام ذاتجود غريب ، وخاصة لانعالات مكبوتة تهشها وتصلبها الى بقايا خالصة متكشفة . وفي خضم هذا الجود نجد ذراعاً ممدودة ، فينا مفتوحة ، صابغ تنتهب - وكل هذه تبدو كما لو كانت تعني نداء . كما اشار المستشرق الفرنسي جاك بريك الى حامد ندا في مؤلفه المترجم الى الانجليزية بعنوان « العرب ولغاتهم » ص ( ٢٢ ) باختيار ان ندا واحد من الذين يؤمنون بان العالم العربي يمكنه بمعاناة واقعه ان يستعيد اصالة قدر لها ان تفتتح بسنين طوال من الأكاديمية التي فات اوانها من ناحية او لتعصف « الغربية » تصلنا اجوف من ناحية اخرى .

تثير اعمال المصور حامد ندا - المولود في حي الخليفة بالقرب من القاهرة عام ١٩٢٤ - اهتماماً خاصاً لدى من ينعدي لدراسة حركة التصوير المصري الحديث . فقد كان من انشط اعضاء «جبهة الفن المعاصر» التي قدمت بالقاهرة معارض متميزة في اعوام ١٩٤٦ و ١٩٤٨ و ١٩٥١ ، كما كان واحداً ممن عرضت اعمالهم ببائيس في نوفمبر ١٩٤٩ ، وهو تاريخ ميكر نسبياً في تاريخ بغلطة الوعي التشكيلي في مصر الحديثة .

ونستعرض فوجيات حامد ندا - على مدى اثنين وعشرين عاماً من الطعيب الفني - الانبياء اليها بولانسا «الزروح المصرية» سواء من حيث الكوين واللون والموضوع ، وايامان صاحبها - على حد قول التشكيد كمال الجويش (جريدة المساء في ١/٦/١٩٦٥ ومن قبل بجريدة وطني في ١١/١/١٩٥٩) - بالاراض التي نكسا فوقها والتساريج الحضاري العميق الذي يشكها .



المدراويش - ١٩٤٧

وأدلى للسوالات الرضية التي تتخلل وراء كثير من السطر التي تبدو عادية مألوفة . وبدأت انبثاق الى انفساد المأساوي الفصيح بين التفكير والخبر في حياة الاوساط الشعبية . وأخذت أدرك مبلغ الجسد والنفوس في الشخصيات التي تجلس الساعات الطوال على القفاش تشرب الشيشة فيمهاية ووقار ، وتحسني الفداح الشاي ، ولقد سرحت أبصارها الى بعيد . كنت أذهب لحالي وأرجع فاجدهم جالسين على مقاعدهم ولم تبد عليهم بادرة حركة ، كما لو كانوا قد نحتوا من ذات الحجر الذي نحتت منه تماثيل الرؤوس كما لو كانوا شخوصا قدت من الجرائيت . هذه الرؤوس المطبوعة ناعما ، «زلفا» كما يطلقون عليها ، هذه الافك ذات الاصابع الخفيفة ، وتلك الاقدام الضخمة في «البيلغ» الصمراء والصفراد . بدا لي فيها نوع من انفساد الفصيح مظهر كثرة من الحياة الشعبية صارت ليثم الانتماء الى شئ ، ولكنني كلما تأملت فيها هزئت رأسي وراء عطف .



تشرين - ١٩٤٧

ولابد لنا ان نذكر ان حامد ندا كان أسبق من صديقه وزميله وجاره عبد الهادي الجزار ، بل وسائر افراد الجماعة الفن المعاصرة في اكتشاف «الموضوع الشعبي» . كان الجزار وسير رافع وماهر رالف وكمال يوسف وإبراهيم مسعود يبعثون عن «الطبيعة» في «الطبيعة» ولي «الطبيال» اما حامد ندا فقد وجد - يدافع من الصور التي اختزنها عقله الباطن - الفرافية في البيئة الشعبية . وليس ذلك الذي أوغل زملاؤه بعيدا في البحث منه ، في الحياة اليومية

اكتشف حامد ندا شخوصه ميكرًا ، ولم يلبث ان صرف ما أراد ان يقولوه بفتح . كانت الاعوام ١٩٤٦ وما بعدها أعواما خيم فيها التجمود والركود على الروح الصرية . عمال التراجيح ، هؤلاء الرجال الانسداد ، يملكون مرة واحدة في السنة ، وبعد ذلك ماذا يملكون ، ليس أمامهم الا ان يعتصموا بالجوامع والقفاش ، ويظلوا الى الشخاطة واستجداء الصدقة . ووجد كثير منهم طريقهم من خلال انفسهم المروشة ، او لستهم الفحول او الهذيان او الماهات ، ودييت الله ، وكانت السج ، واستشرت حياة الاحتياط على الرزاق بواسطة البطالة والرقود على الارصة وفي الزوايا والتكايا . وكان لابد للفنان ان يصرخ في الناس ان استيقظوا فاعلموا انهم في حلكم وانتم على مقاعد الفش تطون في سبات بين النوم واليقظة . . . حركات بلا هدف وقلي ، افواه مفتوحة ، شهاد مدلا ، أيد ممدودة . كانت صرخة ندا صرخة اجتماعية . ولي خلفيته الجديدة تلوح صورة الفصح الاجتماعي القابل بتغير اوضاع بيئته وواقعه . والموضوع عنده هو الوجود الانساني في واقعه الحيثي المموس .

في زيارة للمصور حامد ندا في الرابع والعشرين من ايلول عام ١٩٤٨ حدثني من بداياته الفنية قللا : في اوائل الأربعينات كنت متابعا بشغف لما يقدح حول بيتي . فقد كان أبي شبيها من رجال الدين الورعين - ولرب سكتني من جامع السيدة زينب كنت ارقب بمتعة نادره حلول مولد السيدة فقد كان يسد الشوارع والحدائق بمن يؤمه من الحنين الملهين بحبها وفي المثلين عند زيارتهم من دراوش ومجاذيب . يملكون مسابيحهم ومن تحت جلاليتهم تعركت اجسادهم وسقطت من الاكمام كلف خشنة تنتهي باصابع خفيفة تلف حول لفة عيش او فصح رفة . لم فاجأ بقل احد المجاذيب من جلسته الوفور ليندور حول نفسه او ليصلي زميلا ضحفا من زعلته او ليكود حلقه ذكر يصفح حولها التارخون السج من أهل الريف الطيبين . غير ان هؤلاء لم يكن لهم ادنى نسب بالطوائف والطرق الصوفية التي كانت تظهر بمواكبها الرسمية الليلية الكثيرة . كما انه حول المسجد ولي حواري ولفة الله ، داخل القفاش او في الهواد الطلق كان يعتشد مجاميع من القوازي والمجاهات والتلذذات يظفون مواجعين . فليكن يهزات مسالجة داخل كسوة شغافة براقة او يلقن ماحلقن من ازال من أيوب المصري ومدينة الحسين ، وانماهم من الرجال والنسبية يصرخون صديهم بالكلم او يدلون دلوهم الرافعة في حيوهم في ايقاع رتيب يتر حيتريا طيفنة او احاسيس مكبوتة حزينة ويكف شيخو الجوامع وعلما الدين حلقين داخل جدران الجوامع حيث تؤدي الفرائض الصلابة في وقار ، ويترن القرآن ، وتشر الاحاديث الشريفة في روحانية مهيبة ، بينما يوزع داخل مقصورات خاصة الفحول الثابت والقلل والمطلات الشعبية كتوم من الصدقة المألوفة .

ويستغرق حامد ندا في ذكريات صبا قللا : وتنته افرأ بهم أيضا كتب علم النفس ، وهم يتعاقلون فرويد





١٩٤٧ قبل انقلاب -

الدخل - ١٩٥٢

الطبعة الذي سيكون الشغل الشاغل للجزائر في مرحلته  
التأخرية (راجع هذه المرحلة عند صبيح الشاروني في مؤله  
من الفنان الراحل الصادق بن « دار الكتاب العربي » .

وبكى للتدليل على صفة ما نقوله ان نقرا في الديباجة  
التي كتبها الفنان حسين يوسف أمين كتالوج معرض  
« جماعة الفن المعاصر » في مايو ١٩٤٨ لتقديمه للمصورين  
المشركين في المعرض . فهو يقول « ... العارضون في هذا  
المعرض مجموعة من الفنانين كل شئ منهم طريقة لنفسه ،  
وسلك المعركة أو الاتجاه الفني الذي يتسلم مع كيانه  
الشخصي الكامن في ذاته دون أي اتصال أو اكتساب  
مقصود دخیل عليه . فشخصيته أو مؤهلاته الذاتية هي  
التي حددت نزعت في فية تعاملها ، ولذلك لم يخلص  
اتجاهه للايديولوجية البتة التي لاثمت إلا بمظاهر صفات  
الدارس الفنية المعينة . بلغ بعض هؤلاء الممارسين درجات  
متكاملة في اتجاهه اكثر من البعض الآخر وان كان البعض  
يعمل في نفسه اتجاهه قد يكون الهوى . فسمير رافع كفتان  
سرياني ، في اتجاه نظرة فلسفية عاطفية معينة ، تصدى  
حدودها مظاهر تأليه البيئة . فهو يتحدث بوجهة نظره  
كإنسان يميز عما يحيطه ويشر به من مواقف وفلسفات  
أزاء العالم في مجموعته كوجهة متعاضدة شاملة ، في لون  
جاف حائل من التعبير يظهر فيه تأليه الافق المثالي الواسع  
الذي يعيش فيه الفنان بكيانه . وهو ديناميكي النزعة ،  
يتناول مظاهر الطبيعة كوسيلة للتعبير عن حالة معينة ،  
ويرى الوجود حركة دائمة وتفاعل مستمر مع العقل البشري .  
وعبد الهادي الجزائر أكثر اتصافا بالطبيعة المجردة التي  
يتناولها بسبق منذ اجتذبت عند بدايتها مجردة من أثر  
العقل البشري ورأى الإنسان كيف نشأ وعاش وكيف سلك

العادية لأولئك الشغوص الشعبية الذين هم من الواقع  
لحما ودعا ، وفي الوقت ذاته يعطون للواقع مفهوما يشر  
التمهيد والتفكر والتعمد . ويحيط لحامد تما أن يروي في  
هذا المقام ذكرى موزة عليه تبين مبلغ عائلته الشغوص  
التي دأب على رسمها في لوحاته الأولى من الفترة على أن  
تستوى القلوب وفي ذات الوقت أن يوفق في الامتياز مواجئ  
الرفق والتعمد . يذكر حامد ندا أنه في إحدى حفلات  
كلمة اللون الجميلة التي تعرج فيها عام ١٩٥١ استعصر  
فرقة «بالتدريج» اختزلت «الزمالك» بأصلاها الزركشة  
وموسيقاها الصاخبة ، ولجمهور حصول الفنان والاقزام  
وضارب الدفوف بوابو الهى الاستعراض الانيق . ثم  
إذا بهذا الكوكب التهرجي يدخل الكلية وقد طت جلبيته  
فأثار التطور وارتفعت صفات الاحتجاج على قسومات  
الحاهرين رغم أن هؤلاء هؤلاء جميعا ، أبناء شعب واحد  
هذا ما يرويه حامد ندا الذي جازاه بعد ذلك عبد الهادي  
الجزائر والآخرين من «جماعة الفن المعاصر» واتشركوا معه  
في استعلاء الوجه القريب للحياة الشعبية ، وتلقى  
الجاب التهرجي الأساسي للبيئات الشعبية وشغوصها

لقد فتح حامد ندا الطريق أمام زملائه الجزائر ورافع  
ورالف والآخرين إلى الموضوع الشعبي ، ويبدو أن نتيجه  
إلى هذه الواجهة الترابية حتى تلقى التقدير الذي  
تستحقه في تنوع تيار الخلق والزياة في الحركة التشكيلية  
الحديثة في مصر . كان الرافع المذكور حتى معزها لجماعة  
في مايو ١٩٤٨ يتجهون تحت تأثير السريالية المعاصرة لهم  
نحو اكتشاف الفراية في الطبيعة من الواقع ونبات وكتلات  
منقرضة . وبين هذا التيار أيضا الاهتمام بالإنسان البدائي  
باعتباره غربا بالمقارنة بالإنسان المعاصر ، وتيار الاكتشافات

طريقه من هذه البداية . ولما عرف رالف يشق نفس الطريق التي شقها الجزائر لنفسه ويكتبها على موضوعاته التي يستعجمها من واقع البيئة في أدراكه عميق للثقافات الجوهريّة المشتركة بين العناصر الطبيعية المختلفة . وكمثال يوسف فنان متجول متنقل في نزعاته الفنية . فحينما نراه يحسّم ميوله الهندسية يسجل القيم المعماريّة في الطريقة نراه أيضا يميل الى أن يوحس بحسه وعقله خلال الموضوعات الانسانية والشاكل النفسية يعطها على ضوء تقريبات علم النفس . وسالم العيشي ينتج الى السريالية ويميل الى استعمال الرموز المتوبة . ويغير مدلولات العناصر ويكفيها تبعسا لطعمه وخياله الرومانيكي القصص . ويتنقلنا الى ابراهيم مسعود وسعود خليل نواجه لونا آخر عاظيا مدحا بثقافة عربية . فابراهيم يرتفع عن الشاعرية المألوفة في بساطتها وسادجتها الى سمو مهلب فروضات صافية . و خليل يسكن نفس هذا الاتجاه الشاعري ولكن في خيال شرقي موسيقي حالم يمتاز بالبراعة البافية بعكس ما يتصف به ابراهيم من عمق وتفويض . والحياة الشعبية التي طال العهد على تشيئها بواسطة الفنانين الاكاديميين فتناولوها من وجهة النظر الجعري بلصق عرض مظاهرها الشائعة فقط ، تناولوا جانب نداء - مصور الحياة الشعبية - بوجهة نظر المحلل الكاشف لا فيها من عوامل الترافة والاتصال الكفلة بالبيئة الشعبية في حداثتها ومظاهرها ومشاكلها المختلفة ، وتعبيراتها البهية والواقعية السيكولوجية لها .

وبين من ذلك انه قد سيطرت على انتاج اعضاء « جماعة الفن المعاصر » تاملاتهم الميتافيزيقية والفرويديّة على الأخص في شأن موقف الانسان من الوجود والطبيعة

الحديثة به مثل لوحة سمير رافع المروعة « الزمن » التي مثلت الذهب السريالي في معرض الفن الدولي بالقاهرة ١٩٤٧ و لوحة « الكهف » لمار رالف التي قدمها في معرض مايو ١٩٤٨ . ولوحات عبد الهادي الجزائري « الرجل في قوفة » و « المرأة في القوفة » عام ١٩٤٢ و « آدم وحواء » عام ١٩٤٨ و تنقل في هذا القام وصف صبيح الشاروني لعبد الهادي الجزائري في بداياته الفنية فيقول في كتابه منه ( ص ١٠ ومابعدها ) « ... اخذ الجزائر يراجع تاريخ الانسانية ونشأة الحياة فراح يصور الشخصيات وهي تخرج من الارض ومن البحر ومن القوفة ومن البشر . وهكذا اطلق عليه استاذة اسم فنان القواقع . وعندما قامت الجماعة معرضها الاول « قدم الجزائر مجموعة من اللوحات لسمير حول الرجوع الى نشأة الانسان وعلاقته بالطبيعة . وفي لوحاته « الكهف المائي » و « الرجل في قوفة » و « الحبيسة المتقرصة » و « آدم وحواء » و « الطوفان » و « الرجل البدائي » . في هذه اللوحات صور الجزائر ما يقبله من صفات للانسان في المجتمع البدائي ، عندما لم تكن هناك أية فيوداجتماعية كئيله .. وعرف الجزائر في هذه المرحلة بأنه « أكثر فنانا الجماعة التصاقا بالطبيعة المجردة » التي تناولها بحق منذ ان جلبته دراستها في المراحل المتفرقة في القسّم ، مجردة من اثر العقل البشري ، حيث راقب الانسان كيف نشأ وعاش وتطور من هذه البداية » .

اما حامد ندا فقد نفذ الى الحياة الشعبية منذ اول خط من قلمه لم اول فبرية من فرشاته . وقد لفت تركيزنا على البيئة الشعبية انظار النقاد الأجانب ، وبدأوا يقتنون من هذه النزعة الأصلية بحماسة وامعاب . وكان من جزاء ذلك ان جلبت فيه الهادي الجزائري وسمير رافع وسائر



في القلعة ، وأبطل محل الشكل المنطقي شكلا عاطفيا غير منطقي . ( راجع في هذا المقام هيربرت ريد في كتابه المعنى الفن ) - لندن ١٩٥١ - ص ٢٢٢ وما بعدها .

على أنه من المهم أيضا أن نحدد القوالب السريالية في فن حامد ندا ، الذي صرح بجرعة وطني في ١١/١٠/١٩٥٨ ، بأن « كل عمل فني يخلو من السريالية لا يمكن أن يعد عملا فنيا ، بمعنى أن التعبير التلقائي مهما كان لونه أو اتجاهه لا يمكن أن يخلو من ذاتية الفنان إذا كان عملا صادقا » .

وإذا كانت السريالية قد نمت منذ البداية عن ميل نحو « الرمزية » فقد استعار ندا بعض الرموز الشعبية . ورموزه ليست مجردة ( كالدارة والثلاث والخيط المتماوج ) بل هي رموز مغموسة إلى حد بعيد . أي أن عصر الرموز منذ ندا ليس « الطفل الباطن » بل الحياة الشعبية ذاتها . وإذا كان عالم الفن هو عالم الرموز وللة التلويح في « استجلائها » فإن رموز ندا تختلف من رموز السرياليين من عدة نواحي ، فرموز سالفورد ذاتي مثلا تستند من أبجدية جنسية بحتة . وعنف الفنان السريالي هو أن يعظم الحواجز - سواء منها الطبيعية أو النفسية - التي تفصل بين الشعور والاشعور .

ولم يسلم حامد ندا - شأنه شأن السرياليين - تسليما سادجا بأن كل شيء في مكانه المنطقي ، كما يفهم الأكاديميون ومنهجيتهم وروايتهم الواقع البحت . أو على الأقل حاول ندا اختيار متانة الروايات بين الموجودات بمحاولة زلزلة كينيتها وذلك بالقياس الشيء في مكانه الطبيعي ، في غير أداء لوظيفته الطبيعية ( مثل الزير الكسور والتفتيش ذات آلية الطوية ) ، مما من شأنه أن يثير لدى الجمهور دهشة تطفل في ضمائرهم الأسر الذي يتشده السرياليون ، « لا وهو لزومهم من المضي في حياة جائزة لقيامها على مسلمات متواتر عليها بغير مناقشة » .

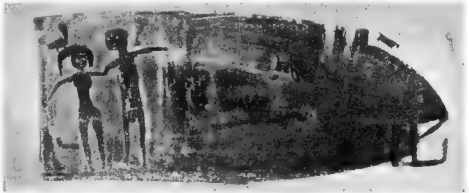
ولم يسمح حامد ندا للوسائل الجمالية التقليدية أن تعطل ملكته ، وأمكنه بأسلوبه الخاص أن يفرس على الرائي حيرة مقلدة ، وإن يثير الطبقات مبهمة مشحونة بالترقب والقفوض بل ويأبى أحاسيس الشعر ، وذلك من طريق الإيهام بتوصلات لانهائية لها ومقالات غريبة والغار صخرة ، وإن كانت الغار الجزار ورافع أكثر أداة للصخرة من الفنلندا ، وذلك لأن ندا لم يوفق مع السرياليين في البحث عن الإجابات في شتى صورها لغائبا ، بل ليخدم هذه التصري بأداة الزاوية للواقع الشعبي ، خلفيته الدرامية . ولعل من الغريب أن نشر هذا من قبل عبد مقارنة سريتمع شخص هذا الأول إلى دمي جيورجيو دي كريكو ( ١٨٨٨ ) ، وكارلوكرا ( ١٨٨١ ) الإيطاليين .

على أن حامد ندا ليس في النهاية مصورا سرياليا بمعنى الكلمة ، فهو وإن كان قد دعا إلى تحرير النفس من ربكة المسلمات الضيقة إلا أنه لم يعتمد بصفة أساسية على القواميس التي يبرزها الاشعور . وكان الجسار أكثر اعتمادا على تلك القواميس . لم يبحث ندا مع السرياليين عن الوسيلة التي توصل إلى أحاسيس الآلي القرائل في

الرفاق إلى مشاركته الاعتماد بالحياة الشعبية . ومنذ عام ١٩٤٩ بدأت التشابهيستات بين الرائد في مصفاة التصاور الشعبية والآخرين . فقدم سمر رافع لوحته « الأسرة المصرية » و « البقاء » في ذلك العام ( راجع كتابا لكونت دارسكوت عن « سمر رافع وإنتاجه الفني » بالعربية - طبعة القاهرة ١٩٥١ مطبعة الرياض ) و « اجتماع » التي تقدم بها في معرضه الذي أقامته « جماعة الفن المعاصر » بدار نقابة المعلمين بالقاهرة في أبريل ١٩٥١ . كما قدم عبد الهادي الجزار لوحة « الكورس الشعبي » و « المعلم » التي عرضت بمعرض « جماعة الفن المعاصر » عام ١٩٤٩ ، ثم « الأبحار » و « أبو أحمد الجبار » عام ١٩٥١ ثم « محاسن » ( السيدة ) و « شواف الخاطم » عام ١٩٥٢ .

والحق أن حامدا ندا أقرب إلى أن يكون تعبيرا من أن يكون سرياليا ، رغم أنه يتشبع منه هذا الوصف كثيرا ، فهو مرتبط بالواقع أكثر مما يرتبط بالفراغات العقل الباطن ويزي الطويل والأحلام . وربما كان هذا الخلل راجعا إلى التغارب الشديد بين السريالية والتعبير - وقد أدرج الناقد الفني هيرولت والدن مبدع اصطلاح « التعبيرية » في مفهوم التعبيرية كل ردود الفعل العكسية السالفة على « الانشائية » بين عامي ١٩١٠ و ١٩٢٠ بما في ذلك السريالية والتكيفية والتجريدية والوحشية . وهذا الفهم المألول الذي يسم بالخط والمبالغة نجدته تقريبا منذ جميع الكتاب الأول الذين شغلوا « التعبيرية » . على أنه بعد أن استعمل اصطلاح « التعبيرية » ردها من الوقت للاشارة إلى كل حركات الفن الحديث التي قامت بين أوائل القرن العشرين والحرب العالمية الأولى ، أصبحنا اليوم أكثر دقة ونصديقا فنستخدم اصطلاح « التعبيرية » للاشارة إلى نمط من الفن جاء بعد « الانشائية » ليميد الاعتماد بمصر الدراما الانشائية





سفينة نوح - مقتنيات وزارة الثقافة - ١٩٦٤

للارنيس لودفيج كشر (١٨٨٠ - ١٩٢٨) وأريك هيكيل (١٨٨٢) ولاميل بولد (١٨٦٧ - ١٩٥٦) وشيم سولين (١٨٩١ - ١٩٤٢) ولغره من التسييرين كاريكاتيرات مؤسسة شانيم في ذلك شأن أرفاموتش (١٨٦٢ - ١٩٤٤) وهنري دي أولوزلوتريك (١٨٦٤ - ١٩٠١) وجسودج روده (١٨٧١ - ١٩٥٨) أيضا .

بينما يسط الجزار جناحيه ويقر الى عوالم اخرى ينطق لنا على نفسه بيشر ملاحظاته اليومية . انه يتعذب في اصفاته الحسية التي تعباها الطبيعة الدنيا في احياء مثل حي الطبيعة والسيفه زينب والقلعة . الطيقات الخفية ، المهازون من بين قومه ، أولئك الذين لا يجدون قوت يومهم . يضحون الموز ويناق الجول غشاوالة الثقيلة على عيونهم ، ويكبلهم قصورهم الى ارض غريبة ، الى شرف متسلقة الحوائط ، واطحة السقف ، لا يضيئها الا مصباح غازي ممت ، تراقص ذبائحه ، فترسم على الجدران لآلا غامضة وعلى حصى بل يلتصق الجسد بالجسد ويتكوم على الارض طفل الى جوار طفل . رالحة البول والعرق تركم النفوس . اناس مشوهون مذكوكو القائمة لانهم اقزام ، فبيعت رؤوسهم ولقدانهم متفككة متورمة ، شمت الشهور ، تباد نصي بالقمل يسرح على كل مكان من البدن . لم محتويات الغرفة الخشنة ، الكرسي القشري الذي يتركنا بكروسي فان جوج والقياب والقلعة والطيفه والعصيرة ، أدوات متزقة من الحياة الشعبية تصور لا استخداماتها الوظيفية بل على انها موجودات بلا وظيفة . وهناك ايضا الطيور المتزقة مثل الديك والحيوانات المستأنسة مثل القطط - وعلى الاخص القطط - تها ذات الحياة التي يعباها أهل تلك الغرف المظلمة ، بل وتلجأ معها ، وعلى ذات المستوى - الحشرات والزواحف ، وعلى الاخص السمسماني التي تجري في الحوائط - ممتثة مطعنة لانقض اولئك اناس الذين يلبثت احاسيسهم ، واصبحت هي رزوا للكواء والحيوانية في اعمالهم .

الانامور او العقل الفردي الباطن حيث توجد الاشياء على نحو غامض مبهم ، وتترابط ارتباطا نابعا من عالم آخر في عالم الواقع . كما لم يركن حامد ندا الى العلم ولم يترك الروح في خمرة الخيال لاقامة فوضى مقدسة . ولم يعتمد على الفلسفات الهولوة لجيش اليهود الفاروقستخداما سحرها وفلاسفها .

وبعبارة موجزة دفنى ندا الانجراف مع السرياليين الى القول بان اية سيطرة عقلية واعية في ذات فجة فنية ، وفلسل ان يستخدم الاشكال من واقع حياتنا .

والذا كان حامد ندا اقرب الى ان يكون «تصيرية» فيجب ان نعرف ان استيعاب الفنان للوجود في ظل التصيرية لا يبعث من اللحظة التي يسط فيها خطوط لوحته او يصنع لسات قرشاته ، بل انه يكون قد استوعب الوجود واحس به من قبل . وهكذا فان الصورة الفنية عند المصور التصيري ليست نقلا لنواحي الخارج بل هي فراغ لا في اعصاب الفنان من شعنة عاطفية متولدة من انهيار الوجود في مفيلته لم افراغه على اللوحة كما لو كان قطعة من لآله لا جزءا من الواقع الموضوعي المحيط به .

والذا كانت «التصيرية» تعني الانسحاب من عواطف الفنان باي لمن ، فان هذا الثمن يكون عادة صخ الظاهر والمبالغة فيه الى حشد الانتراب من التيج المسكت او الفجع . والكاريكاتير فرع من «التصيرية» لا يجد اناس صغوبة في تلبه ، ولكن عندما يتنقل الكاريكاتير الى مجال التصوير الزيتي او المنحوت فان اناس ليدا في الاحتجاج . انه «شبه مقرف هذا ماله احد اصعداء هربرت ريد له على اثر مشاهدته لاحد معارفي الفنان التصيري روده ، ولكن الامر ليس مقرفا في الواقع الا اذا اعتقدت انه ليس لمة اسلوب فني جدير بالاعتبار فير الكلاسيكية المتصرفة بالكلية وانتزعت .

والذا كانت اعمال حامد ندا الاولى تقرب من اسلوب الكاريكاتير فهذا مصر التصيرية في كثير من الاحيان .

على شبح ، ينظر اليك بعيني محقق تستغل أسئلته الى اعماق فترلتها .

ومن الاستخدامات الرمزية الشائعة عند حامد ندا أيضا « الصباح الفاني » ( لية الجاز ) فهو وسيلة الفنان للتعبير عن صيق اطلال الرؤية عند الإنسان . العالم الخارجي ولغة فنية معدودة وبعد ذلك اللغة العنصرية ومع الظلمه الاشباح وانكاسات العالم الداخلي ، نوازع الروح، مخاوف القلب ، روى شيطانية فيروموس يوش بعد خطوات قليلة مملكة الظلام ، والوحوش تنظر في الظلال لتتشبث انظارها في البشر . لكن هذه الوحوش العدوانية ليست من الواقع في شيء ، بل عليها ان يتجلى العالم عدوتيا جازا يسحق الانسان . وبالفرابة ، ان الانسان يسحق نفسه . الجانب الضيق فيه يأس العنصرية النقي ، ويصطفه تحت معاول الاوهام والفتنات والمخاوف .

ياله من عبود ! انه عبود مصباح أقيش ، الظلال التي يلقيا على الأرضي والحوادث اكثر من النور الذي يلغزه . عبود مرتب معدود لكنه اللامر المسموح به على أي حال . ولهذا فان القلب لا يرى الواقع بل يرى انكاساته على الواقع . ومن ثم كان طبعنا ان نجره تصاور حامد ندا لواقعية تميز عن أصداء الناس أكثر مما تعبر عن اناس الواقع . ولهذا يبدو الشخصوي وكأنها ليست من عالمنا بل جاءت من عالم بعيد مسحوق ، من افوار النسي ، جاءت بأفكاره الصغرية ، ونظراتها المليئة ، والسامعها المصغرة ، وأبداها التي تخالف فيها النسب التشريعية ، فتبدو كالأفلام وموجعي سر ، وإله من بشره مأساوي مضمع مطوي موزي ميليل للفكر مزلزل للكيان . منه ما يعبر الوجود انعكاسا للعالم الداخلي فلاننا نكون اراء « تعبيرة » لتستأهل التقدير ، ولهذا فلاننا نرى ان نلحق اسم « الرحلة التعبيرية » على لوحات حامد ندا الأوتى . وهو في هذا القسام الرب إلى المصنوع الأتاني أن تولد مكان من المصيرين الغربيين . ويجدر ان نقارن بين أعمالهما على الإخص لانهما متماصران وتبنيهما سمات مشتركة كثيرة . ان اشخاص ندا تعرض على العالم الخارجي - بسبب ذبالة الصباح المتراصة - رؤاها الغاتية بكل لغوها ومخاوفها وأوهامها .

وكثير من شعوص حامد ندا مظرفة ساهمة واجبة . لا ابتسامات على الشفاه ، لا فرحة على الوجوه . اناس مهتمون ، مغموم عليهم في انتظار ساعة الإعدام ، فطمان آدمية تسأل الى البليغ . وتكرر شعوصي ندا وتكرر نفسها بغنى وجهه يديه ، كما لو كان يعجب من أبعصاره الضوء اذا اشتد . حتى الأطفال والمصبيان يبدون كما لو كانوا قد شاعوا ولم يتعدوا طور الطفولة او الصبا بعد الجميع يرتدون الجلابيب ، حفاة او بلبسون البليغ . اذا دفعا البحر - كما في لوحة «الاصلي والساحلية» عام ١٩٤٧ - فيحسدون وتطف ، وإذا شخصوا الى اطلال فيبعينهم منفتحين - كما في لوحة «اللقائية» عام ١٩٤٧ - اما في اغلب الاحيان فهم مطرقون ، منكسو الرؤوس ، يجلسون او يقفون منكسرين مهتمين ، كصا لو كانوا لابقون على الصعود في وجه قدر يحيل لهم القرينات . والحق ان حامد

ويستخدم حامد ندا في تصيراته الشخصية بعض الرموز التي يستلها من الفنون الشعبية ، وعادات البيئة ، والسحر ، والعقيدة الفرعونية ، ورؤاه الشخصية .

ويجب حامد ندا الفتحة على الإخص ويدرجها كثيرا في لوحاته . ويوجد في مرونيتها الجسدية ورسالة حركاتها مايسمح له بانثثار تكوينات جمالية . كما يستخدم هذا الحيوان كرمز لما في طبيعته من ازدواج يوحى بتداخل عاكس وتباعد الفنان في لوحته «الراقص القطة» عام ١٩٤٨ - وهي من مانتينات تتخلف الفن بالاسكتندرية - قد تظفل الى اعماق طبيعة هذا الحيوان الاليف الضاربي في الوقت ذاته ، فيصوره راقدا في حجر شحاذ خشن الملامح ، ذاك الجلابيب ينم على الأرضي وقد استند ظهره ورأسه الى حائط مزدكش برسوم صيدانية من خلفه ، اما القطة الأبيض ففقه تكور جسده . ومع ذلك تجلت في رقبته كل رشاقته وراح في سبات عميق يعلم بماله الخاص ، اذا أمكن لنا ان نقول ان الحيوان يعلم مثل الانسان .

ولم ينظر في قلب حامد ندا حبه للقط ، فهاهو القطة في لوحة لاحقة ترجع الى عام ١٩٦٠ وقد احتل مكانا رئيسيا من اللوحة ، التي تكاد تظلو الا منه ومن مصباح غازي مضمع في الجانب الأيسر من اللوحة . وبهذا القطة الأبيض ذو العينين السوداوين كانه ينزل اليها من كل غلى او سلم لاثنين درجاة ، الا هو . ويشارة ندا في حبه للقط كل من المصور حسن سليمان والمصورة ليلى زوت ومن قبلهما الصورة الراحلة بورشن سميكة التلوطة في ٦ مايو ١٩٦٤ ، لكن القطة في لوحات حامد ينطوي على شحنة أكبر من الغموض ، فهو ليس ذاك الضئيل الرشيق الجميل فصب ، بل هو كائن سحري ، صامت كالأليل ، تسأل الخطى مثل الموت ، متخلص مثل الصم ، متروك مثل منقش مثل اللندر . عندما هم ان تربت عليه نجد انك انما تربت



الغناء والرقص

وهو لا يختار هذه الزواحف احتياقا بل لا لها من جلود ضاربة في المعتقدات الشعبية مما يجعلها بدورها أقرب الى رموز مرتبطة بالجنس والاختصاص والاجساد ، ولي النهاية بالتحف والنشر الكامنين بالاصناف البشرية . على ان ندا يلجأ في بعض الأحيان أيضا الى الانحصار على شخصه في تشكيلات تنبئ بالصباح والمزلة دون ان يعطيها بما يعتاده من حوائط ذات زخارف شعبية .

وخط الأفق منه ندا عادة خفي ، والربيب جدا ، مما يجعل الرائي يكاد يلمس الشخص ويخالطها . ويكاد يسمع صوته وهو أجسده وتنقل الى أعماقه نظراتهم الجوفاء الشاكية المتهمة في صمت . هناك جو من الصمت يحيم على مناظر ندا الماخوية ، كان لمة حديثا دار ولم تلحق كلمة منه ، أو انه مات على الشفاء قبل ان يولد ، وانعكست جنته في العيون المحرقة والرقاب المتكسرة .

ويؤكد حامد ندا في أعماقه مطبوعا ذاتيا للتكوين ، ويرتكز الى أشكال سكوتية ، فشخصه هائمة لأحراة فيها ، وربما لا يرجي أن يخلق فيها روح نشط . واشكائه الجنسية رغم كبرها تنطوي على شحنة تشكيكية سيكولوجية مما . أنها أعمال ذات طابع مأساوي ولكن دون حظية ولا محاولة لبريدون استمداد العطف أو الرأفة . على ان التساؤلات تظفر الى وجدان المتفرج ، وتنوع الأجابة لم تلابث ان تلجس الى الانساق مثل قطرة من الحجارة يلقى بها في لجة الماء . شخص سائلة تسمرت في أمكنة ، ربما الى الأبد ، شخص يكاد يعطي بكها على اللوحة كلها . وهذه الرؤوس القرية تعمل بداخلها ، أو هكذا يبدو ، أسرار لا يدرئ عنها ولا تيسر المصاوير . أوضاعها مدروسة بآنية ، وسكونها القاسي يزيد من لومها على ان شخص ندا لا يستجدي احسانا . ان فيها اياه بدائيا رغم كل شيء ، وان كان لمة شيء فيهم .. ربما في الجو المحيط بهم يجبر على التعاطف معهم ، ويدفوق الى بحث أوضاعهم الاجتماعية والانسانية .

ويستخدم ندا قدرته على الصياغة دون أن يتغلى من موقفه كصاحب رؤى تنبؤية . وهو مصور خشن لا يعترف الحق والمزلة . ولهذا فان أشكاله الصماء المقلدة تمثل - على حد قول الناقد أبيه آزار - أشخاصا لا أسماء لهم يستحسنون احلاما جسيمة ومقلدة وشروحات للمستأجل لغوهم القدر ويأبى عليهم تعاقبها . ومن ثم كان تيسر الشكل أو «الشكل المجرد» مطلب ضروريا لان التشكيل المبسطة المباشرة التي توأمت لها معمارية الكيشة وتوازن الكتل كما هو الحال منذ حامد ندا ، بالإضافة الى قدرة على تحريك العاطفة ومس شفاف القلب ، وتساؤل أبدي عن الفرد الذي ينضم بمزيد من الألم والضناء فان ذلك كله يوصل الى أعمال فنية جذيرة بالاعتبار . وبغلي حماد ندا على فنه مشتركته لشخصه المرضي الكامن في أعمال الحياة الشعبية . وبغلي من ذلك مرادف الطفل والمهم . وهذا الامر طبيعي بالنسبة لرجل ولد وعاش صباه لهذه الأساطير حيث نشأ وترى واحتفظ منها بجلود راسقة في



امراة وسكة - ١٩٦٠

ندا قد أمكنه ان يمل لوحاته الأولى بشخص هي له فنته . شخص هو غالبا تنفرس في مخيلة المتفرج والآخرها فقد . وكثير من شخصه في جلساتها المفرقة ونجماتها الحسزينة نلقدنا أيضا بأدقها ونشأ الصور السكتنل صاحب «الفرقة الحزينة» (١٩٦٢/١٩٦٤) حيث مانت الأم وجلس في ركن منها اولادها واجمين ، يلعب الخسوف المظلم والمضخة العائمة يلقوهم الواجفة .

ويركز حامد ندا على الانسان . انه ليس رسام مناظر طبيعية ، انه ليس مصور طبيعة صامتة . انه مصور الانسان الانسان المعاط بالثقلة والتراب ، وليس له الا ان ينزوي في ركن خفي ، ويحصر في دائرة محدودة من الضوء ، فلا تنظ بعينه ولا تمتد ارادته الى ابعاد من ذلك المسالم المحصور . نفس ذلك جيدا مثلا في لوحته «اللقاب» و « (الدماروشة) » عام ١٩٦٧ ولوحته «الاصناف» و «الرقاد الفظ» عام ١٩٦٨ ، بل وفي أغلب لوحاته . هو لا يرسم الا الانسان ولا يضيف الى لوحاته الا القليل المحدود من الاشياء التزلية مثل الكرسي والمصباح الغازي والوزير المخروخ الذي غطت فوهته بصغر كبير كدليل على خلود من الماء وتقلته عن وعيخته . ولا تنصف مناظره في الخفاف بالرحابة والانساع انها مثل ضوء المصباح الغازي تتركز على حين ضيق هو القلب الاحيان فرقة كاد يكون عارية الالات ، أو مفسرد ركن في فرقة . وكثيرا ما يستخدم المعطف كظلية بسيط عليها بعض الزخارف البدائية أو يملأها بالتمدوب والتشقوق أو يجري عليها بعض الزواحف مثل السحلية أو البرص .



المدرسة الثانوية حسين يوسف أمين ، وهو من رجال وزارة التربية والتعليم . وكان له مرسوم بالفرم كان يؤمه الحجاز ورافع وزائجا وغيرهم ممن سيقيمون لهم تحت توجيهات استلامهم شاك كبير بعد ذلك في المرحلة الفنية متفنا . وقد ملئ تاملته تحت شعار «الآن العاصم» الى استنلا سيع فنية مبتكرة شمس معري الجماعة في مايو ١٩٤٦ بعين مدرسة القيسية باب اللوق بالقاهرة . ويذكر حسامد نما في هذا القام أيضا انه لقي سواد العاملة في كلية الفنون الجميلة لانه على حد قول اساتذته بها كان يرسم خطوطا خشنة قليلة تشبه أعمال القصور الفرنسي جورج دوو (١٨٧١ - ١٩٥٨) . ويقول نما في هذا الصدد : «لقد تبنت فيما بعد لبيت فيما بعد ان هذا كان شرفا لي ، ولم يكن مما ينتمى من شاكى . وان بينى وبين دوو وغيره من التعبيرين الكثير من الروايف الروحية . وان كنت اصطفك القول اتنى في صباى كنت قليل الاطلاع على الأعمال الفنية الأجنبية ، وان كنت كثير القراءة في مجالات الفلسفة والاجتماع وعلم النفس ، ويضى ندا فيقول : «لقد تبنت فيما بعد أيضا ان بينى وبين رالف فياد في لوحاته من الحياة الشعبية قرابة روحية ، وان كان الفارق شاسعا بين معالجة كل منا للموضوع الشمس وللشعوب الشعبية . لقد صور راقب فياد بموهبة غير مكتوبة واقع الحياة الشعبية ، اما انا فقد عشت بالفوس الى مائحت الواقع ، ملتصقا ما في النفس الشعبية من رواسب لاثبت ان تنكس على سطح البيئة الشعبية وسلوكيات رجالها ونسائها . ويمكنك ان تبين أيضا ان شخصياتي الشعبية شخصيات عجر ، ليس فيها اعتماد بتفاصيل السمات او بما يعنى الافراد بعضهم

امعافه لايتوى الزمن وتقدم العمر على اقتلاها ، واصدام تزداد في كياته مهما بعدت الشقة ونادى القام بعد ذلك . ويعبد ان تنوء يانه على الرغم من المختولة البادية على تصاوير حامد ندا في مرحلته الاولى فانه لم يفلح التهم الجمالية في التشكيل . فكفى انشيز الى لوحته «العاصم» لاحظ وضع الرؤوس الثلاثة . الرأس الاصلع الذى يميل على راس اصلع آخر ، ثم رأس زميلهما الثالث الذى يلف لياتهما في الجانب الايسر من اللوحة . ثم لاحظ وضع الايدي ، والتكرار المقصود في شكل المصالح على الحائط الخلفي . واذا كانت المصالح ترمز الى السلام فان هؤلاء الشخصيات الثلاثة نماذج طيبة للاستسلام ، وبذلك نلعب أيضا تصادا في الكاشي .

وقد صورت اغلب أعمال حامد ندا الاولى بالجواش والحبر والشمع . ويقول الفنان : «مبيت اجرب التصوير الزيتي عاين كاملين ولكننى كنت اعجز عن ان ابغ الى مايرغى تصويرى الى ان توصلت الى ماأريد متعنا صورت لوحتي «العراقلة» عام ١٩٤٨ . كنت اريد ان اصل بالزيت الى ذات المفهر الذى يعطيه الجواش والشمع والحبر الشينى . وقد نجحت في لوحتى المذكورة ، واخذت امارس التصوير الزيتي بطلاقة . على انه لو كان مصور آخر فى مكان حامد ندا ازاد مظاهر الحياة الشعبية لنشر على لوحاته الواناً براءة ، اما ندا فقد ركن الى ابقاعات لونية صماء قليلة البهجة تتنحج بالظوف والتزلف مما يضى على تكويناته طابع الطفيلة .

ويذكر حامد ندا انه يدين لاساتذته في كلية الفنون الجميلة بالكثير ، الا انه يذكر بالخير أيضا معوسه في

ويقول حامد ندا أنه أخذ في نهاية المرحلة الأولى مسار «الطريقة التحقيقية» في التصوير ونقلب عليه حب التسطيح فبعد أن التدريب على طريقة التسطيح لامتلاك ناصيته ، وقبيل معاد ذلك أتى اللجوء إلى مزيد من التبسيطات الضرورية في الأشكال ، كما وجد نفسه وهو يجرب التسطيح يقترب كثيرا من الشكل واللون والتصميم الفرعوني ، ويبدو منحنى المنح الفرعوني الكوثل في الأصالة والعصرية أيضا . ويمكننا أن نقول مجازا أن غلخيات ندا القديمة قد كتبت لها القلبية الإمامية ، وبدأ يدخل شغوصه هذه في أسلوب الغلخية .

تتمسك حامد ندا بذلك إلى التسطيح ، ولكن كان عليه أن يواجه رغم ذلك مشكلات فنية جديدة . وقد نجح في أن يعترف شغوصه الجديدة بأحوال لولية متلفة حتى تبدو شغوصه وكأنها تعيا في عالم من الصفاء ، وأصبح من المعروف عن لوحات ندا أن شغوصها تنتج بعرة التنفس داخل مساحة فرائية . ليس مستبعد خط أفق ، فلا تدرى أين تلف شغوصه ، بل لا يعرف ما إذا كانت واقعة على أرض واسعة أم أنها تسبح في الفضاء .

ومع تلميم حامد ندا لسفوح لوحاته عمد إلى ألوان قائمة ، لأن هذه الألوان القائمة تساعد على تحقيق التميز المنفرد على الأخص ( على حد قول مصطفى إبراهيم حسين - مجلة الفنون الشعبية - يوليو ١٩٦٥ ص ١٤ و ١١ ) وقد عمل حامد ندا دحما من الوقت - ليس بالطويل طي أي جمال - في رسم الأصفر ، وقد كان اللون الأجساد المصيدة والقوية لا تترك عليه تولينه لأجسام شغوصه في المرحلة الثانية . وذلك اللون الأبيض المسخن يجعل شغوصه يبرز في اللوحة مما يحفظها ولم تسطيحها لتبدو كأنها متصلة على الورق ، بل تبدو كما لو كان وراءها فضاء يعدد الفنان إلى تشييه بالوان تزد الأخص بالرحابة من حول شغوصه .

وقد أشار حامد ندا في حديثه في عند زيارتي له في السابح والعشرين من أغسطس ١٩٦٨ أنه لم ينقب في بطون الفن الفرعوني والفن الزنحي عن رموز جديدة يعظم بها مرحلته الشخصية . واستقى من نتاج هذين الفنون الهامات الجديدة صلت تطويرها وتلوينها لخصائص تكويناته الجديدة ( مثل السكة والسلحفاة ) . وعلى الرغم من أنه ليس في أية لوحة من لوحات ندا موضوع فرعوني أو زنحي ولا معالجة لأعمال فرعونية أو زنحية إلا أنه كثيرا ما نلتقي في لوحاته بتدريجات بالكن الفرعوني والفن الزنحي . وهذا ما قاله الناقد الألمان إلى الأخص ، فقد قالوا : أننا نعرف الفرعونيات جيدا ، وليس فيها يقدمه ندا أية معالجة للفرعونيات . أن هناك تذكرات فرعونية فصبب ، ولكنها كافي لأن تلقى على لوحاته طابعا مصريا صميما . ( عن الفرعونيات قادن هنا ص ٦٥ وما بعدها من مؤلف الدكتور تود شكري بعنوان «الفن المصري القديم» ) .

ولا بد أن فرقة ندا التصويرية قد بدأت تنتج أيضا أصناف جديدة من الشغوص ، هي في الواقع ذات شغوص

من بعض ، «أنا لأصور زيدا أو عبيدا ، لأصور حدادا أو نجارا أو فلاحا إلى أصور الإنسان الشجي . ولا أصوره لذاته بل لبرز موقفه إنسانيا عاما . ولأصغني العلامات التي تميز الشخصية الفردية بل العلامات الإنسانية من خلال رؤى تشكيلية لاجتمع تكالبت عليه الرزايا منذ سنين سبعة لكنني أبدا فاقول أن شغوصي لاستعبد أحسقا . أن فيها إباء بدائي رغم كل شيء . لكن ثمة شيئا فيهم .. أو ربما في الجو الكابوسي المحيط بهم .. يجبر على التعاطف معهم ، ويدعوك إلى بحث أوضاعهم الاجتماعية والإنسانية . وأنني أستطيع أن أرى أن أرى إلى الأجزاء الشخصية التي صورها أدينا الكثير لجيب مخلوق في روايته «زفان الملك» على الأخص لأرب شغوصي وعلى إلى نحن التفرج المصري وذكوه الفني .»

في لقاء لي مع حامد ندا في الحادي والثلاثين من أغسطس ١٩٦٨ قال لي وهو يتحدث عن تطور جسدي في فنه : قدر لي أن أشارك في تعري مجلة «الثقافة» وكان يرأسها في ذلك الوقت الأستاذ محمد فريد أبو حديد ، ويسم في تحريرها أدباء كبار مثل الدكتور أحمد كمال زكي الذي كان زميلا لي في المرحلة الثانوية ، وهو يتقن الرسم منذ صباه ، والكتابة سهر الآمراي والشاعر صلاح عبد الصبور وغيرهم . وقد توليت أعداد الرسوم الثلاثة لواء هذه المجلة . ووجدت أنني أنقل شغوصي مرحلي الأولى على صفحات المجلة ، وتبينت في النهاية أنني قد استلقت طاقتي التصويرية في هذه الرسوم . وأخذت شغوصي الأولى تراجع ونفسي لحال سبيها وبصيح ليبرتي التشكيلية الطريق للاهتمام بغلخيات الظهور ، فبدأت أنجها إليها وأولها المقام الأول من هنا .

لاحظت في لوحاتي الأولى أنني استخدم غلخية تتمثل في حوائط رسمت عليها أشكالا ، ومطبعة ينف عليها أشخاص وبينما رسمت الكائنات على الحوائط تسطيحا فلهذا روعي في الشغوص الإمامية الاستدارة وكأنها تماثيل منحوتة .



حرب وسلام - ١٩٦٢





بعد أن كانت تقدم لمشهورها الاجتماعي والسيكولوجي ، وأخذت النماذج تتنقل في المرحلة الثانية لقوتها التشكيلية اثر مما تنفي لازدهارها مدلولاسيكولوجيا أو إيماءة اجتماعية عرّضت الاشتراكات الاجتماعية من أجل تشكيلات - السابقة بطبيعة الحال - ولكنها مقصودة للعدتها على تركيب عمل تشكيلي ، وإيراد حلول تشكيلية ذاتية لشكلات الكتلة والفراغ والتطور والتصميم والإيقاع والصلاق بين عناصر العمل الفني .

وبعد أن كان يظف على المرحلة الأولى ألوان درامية فائقة ، مثل الأحمر والأزرق الأخضر ، بدأ اللون يتخذ منذ سنة ١٩٥٥ مريزة في مسعود الشكل . على أن اللون تحول منذ عام ١٩٦١ إلى الأسود والأبيض مع تدرج في الإضاءة وشغافية لا تعتمد على الرمز بقدر ما تعتمد على السطح واللمس . أصبح أن حامداً نداء كان دأب الاهتمام بالعنصر اللبسي في اللوحة ، ولكن هذا الاهتمام تزايد حتى أصبح أساسياً منذ ١٩٦١ . كما تزايد التركيز على الكتلة البنائية بحيث تبدو الشخصيات وكأنها انغمست في الواقع . كما نما الاتجاه إلى درامية الطفوليات والتقليل من الشغافية السابقة ، بحيث نعى في العناصر الخطفية ذات مقومات واحدة مع العناصر الأمامية من آسان وحيوان ، ومع ذلك تحدها مسافات بينية محسوسة من خلال الرؤيا الخاصة للفنان ، أي أنه لا توجد في النهاية قواعد حتمية بل هناك قواعد ذاتية نابعة من مزاج الفنان ورهافة حسه . ومع الوقت ذاته اتجه حامداً نداء إلى الخروج من بعدد الألوان بل والاعتماد على اللون الواحد التدرج الذي هو في الوقت

مرحلته الأولى ولكن بعد أن تفتت من كاهلها « حدود » الكائن من السنين ، وأخذت تقبل على الحركة والنشاط بعد أن تلحت أمامها سبل الرزق والسحر الشريف . فهاهي المصانع تفتح مع الزمن ، وتستوعب الإبداء المقلبة ، وظهرت شخصية مصرفة جسيمة في البيئات الشعبية ، شخصية متلذذة نفست من كاهلها البلاء القديمة . وإذا فطرشة حامداً نداء تبعد له ذات يوم شخصوا جديدة . احتفلك فيها ببطن سمات الشخصوس القديمة ولكن داخلها تحول جذري من حيث الحركة والروابط والمقاييس النفس . لقد تغير الجوهر فالتسي الظاهر بشير ما كان يمكن لفطرشة الفنان أن تظله .

ولعل من يتابع تطور أسلوب حامداً نداء من مرحلته الأولى إلى مرحلته الثانية التي بدأت تتألف وتتجلى منذ عام ١٩٥٥ بين له كيف أن شغافه لم تنل ، فهو لا زال يصور أن البلد وبنت البلد من واقع البيئات الشعبية ، ولكن تمكّس الزمن وجرّان سنن التطور المتوغل إلى الأفرار الاجتماعية الحقيقية قد جعل مظهر هذه الشخصيات ومغيرها أيضاً يتبدلان ذلك التبدل الذي تجلى في أسلوب نداء فتحوّل من أسلوب جامد مقبى إلى أسلوب انسيابي ليرعى ازدياد لغتها ، فازدادت ألوانه بهجة وحطوطه ليونة . ويمكننا أن نقول أن شخصوس نداء وأسلوبه طوع ما جود به الزمن من تطورات وتقلبات على البيئات الشعبية وشغافوها يوماً بعد يوم .

والحق أن المصمود قد أوجّه إلى الإنكماش في أعمال حامداً نداء بعد المرحلة الأولى وبدأت تظن الإنكماش للأنها ،

شجرة في حركة تطوره الفني . وهو يشغل منصب استاذ مساعد للتصميمات والتصوير العائلي بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة من عام ١٩٦٢ .

وإذا كان حامد ندا قد احتفظ بروابطه بالواقع فانه لم يقف في أي من أعماله ردم صيرتها وتقدميتها على تلك الفترة الصاعدة التي قام بها التجريديون المعاصرون (راجع مقالنا بعنوان « التجريدية والتجريدون » بمجلة الفروم - أبريل ١٩٦٧ - ص ٥٢ وما بعدها ) فهو على الدوام - مثل الصور الأسباني بالوبيكاسو - يجسرى فرسانه والواقع موضع اختياره . الواقع هو موضوع فنه الوحيد . هو مادته التي يشكل منها رؤاه . ومن المسائل حامد ندا في هذا المقام . التجريد نوعان . الأول يستخدم الاشكال من واقع حياتنا « وأشياء يعطينا اشكالا مبهمة تكون موجودة في احساسات الفنان الداخلية وهي تسمى شكلا مطلقا . اما الآن أمثل الجانب الأول ، وأرجب بالتي وان كنت اشعر بالعجز عن تعقيقه » ( جريدة « وطني » العدد الصادر ١٩٥٩/١/١١ ) فحامد ندا مثل الصور الفرنسي هنري ماتيس ( ١٨٦٩ - ١٩٥٤ ) يجسرى على اشكاله تصورات مختلفة وإن كانت بعضها على غاية من الجراء ، فتشغوه مثلا تلقا على أرض صلبه ، ولا في وضع دس كائنات الماديين ، والوانه التي تحولت من دوامية المرحلة الأولى إلى خنائية المرحلة الثانية متكررة وظلية ، إلا أنها تبدو إلى أن تذكر الواقع وإن نلتصق اليه على الدوام . وحامد ندا يتربط في ذلك كثيرا من هنري ماتيس ، وهو يتربط طه أيضا بضمما يرعى الاشكال الجمجمة ، ويعد إلى الاشكال أكثر فأكثر بتطبيقات اللوحة ، اشكال مسطحة تساعد على الابتعاد والاستيعاب مع ميل إلى التبسيط والخزعة غير الاستدارة ، وذلك بمراعاة أن فنانا المعصر قد أورد من جانبه حلولاً ذاتية في طمس الشكل المسطح وتفتيم الخطوط ، مع زيادة الاحساس بالانفصاف من حول الشخص . ولهذا فقلية هي لوحاته الزدحة بالشغوص والاشكال .

وقد ارتقى حامد ندا في مرحلته الثانية اشكالا استلصق أكثر ديناميكية وحركة ، كما أنها في علاقات مودة وفناء ولعب ورفض في أغلب الأحيان . لم يعد هناك ذلك الجو الكاينس الذي كان يقيم في المرحلة الأولى . فالحياة هنا - أي في المرحلة الثانية - الجيو ليريس « فرح مرح » ، ولذا أراد الفنان أن يعاها إلى اندماجه فيها هو اللون الأزرق يحيط بالشكل المركزي في اللوحة ، مثلما في تلك اللوحة الفريدة في أعماله ذاتها والتي تسمى « لوحات الطبيعة الصامتة » المتبادرة في حيائه الفنية ، أمضى « لوحة التابوت » ذات اللون الأزرق الجانزي في عالم الفرائدة . ( ومن لوحات الطبيعة الصامتة القليلة في المرحلة الأولى « منظر داخلي » عام ١٩٥٢ وهي من مقتنيات مختار البطاح . كلما ذكر حامد ندا لوحته على شخص أو شغوص محدودة فانه ينبجح في تقديم لوحة محكمة البناء ، ولكن كلما كثرت الشغوص بدا تلك في كونهاته ، حتى أنه يمكن أن نفضل بين أجزاء اللوحة ونقسمها إلى لوحات مستقلة .

ذاته يشعر بالفني في اللون . ونجد اللون الواحد ، أو الانتقاد اللوني في لوحات عديدة مثل « التواطين » عام ١٩٦٢ و « آدم وحواء » في ذات المقام أيضا ، ونجد في هذه اللوحة الأزرق في الخلفية والبيج في المقدمة ، و « القبط » عام ١٩٦٤ و « هيروشينا » عام ١٩٦٧ . والمعروف في لوحات ندا أن الشكل ملون . وعلى الرغم مما يجريه الفنان من لطيفي للون يظل الإبداع بإثراء اللون فيعتقد التفرج أنه إزاء أكثر من لون واحد . ويتأني هذا بأصافاته لونية طفيفة مصبوبة .

وعلى الرغم من أن معاني اجتماعية واتساقية وراء الألوان ، إلا أن هناك أيضا تماكفا رمزيا خاصا بين ندا واللون يعينها تتناسب مع مثله الذاتي ، أي احساسه الداخلية ، مثل اللون البيج الساخن والأحمر الهندسي والأزرق والأسفر والأبيض النغم . واللون البني موجود دائما عند ندا على جسم الإنسان . والصق أن البيئات المختلة بالأحمر وأحياناً الأزرق والأخضر هي أكثر الألوان استعمالا عند ندا . ويتحكم في إطباعات اللون توازن الصورة ولا يبعد المضمون الدرامي في الصورة سلم لوني معين ، فمن المألوف أن تكون سوداء معتمة ومع ذلك لا تضيء قيمة درامية كافية أو لا تضيء على الافلاك . ومن الجائز أن تكون الصورة بضاء وتضيء قيمة درامية أكبر .

وقد عهد حامد ندا إلى الخطاط أبجديته خاصة في التكوين أيضا . فنراه يلجأ إلى تكرار تكوينات معينة كاللون يساوي تردد الفني أو تردد المضمون والتكديس . ولتتبع ندا أن هذا التكرار رمزياً من نوع خاص . ففراء يمتد كثيرا على كتلتين متجاورتين إلى متبادتين إلى اللون « وان نعت أو إلى يمين وإلى شمال . وهو ليس متشاكلا وبعض على الدوام حلولاً .

وقد مكنته 'مصفاته في المرحلة منذ عام ١٩٥٥ من الحصول على عدة جوائز ، فقد حصل على جائزة البيئات باسكندرية عام ١٩٥٩/٥٨ من لوحته « فرح عرفة » وجائزة أولى من لوحة « الحصان الأزرق » من معرض « الصافون » عام ١٩٦٢ بمجى الفنون الجميلة عام ١٩٥٨ ، وجائزة اقتناء عام ١٩٦٢ من وزارة الثقافة في مسابقة « العمل في الحقل » ، كما حصلت لوحته من تاييم فنتسة السويس - وهي من مقتنيات « متحف الفن الحديث بالقاهرة - على عدة جوائز عامي ١٩٥٦ و ١٩٥٧ .

ومن الفصل أعمال حامد ندا لوحاته « الوزن والفرح » ( ١٩٥٥ ) و « الفتاة والسكك » ( ١٩٥٥ ) و « صلاة الصباح » ( ١٩٦٦ ) و « اللذة » ( ١٩٥٧ ) وتتميز هذه الأعمال بليكية اللون ، وبساطة الاشكال بساطة صعبة ، وتنشيمات المسوح مما يفرها من ابتكارات مارك شاجال ( ١٨٨٧ ) - الذي لا يخلو ندا أصابعه به . وقد لقيت هذه اللوحات وفرها نجاحا طيبا عندما عرضت في ألمانيا الغربية عام ١٩٥٦ ومن بعدها في بنيناى - سان باولو عام ١٩٥٩ ثم في عدة بلاد أخرى أمريكا اللاتينية وفي نيويورك بعد ذلك . وقد كانت العامة حامد ندا باسبانيا للدراسة ما بين عامي ١٩٦٠ و ١٩٦١

التحسين . إن حامد ندا لإبلايل التسجيل ، فهو يرغب أن يكون الفنان الحاضر تابعا لتصور الشخصية ، لأن التتابع لا أصالة فيه ، ولا حرية له ، ولا فرة عنده على الخلق، ولا إرادة لديه للإبتكار ، وحامد ندا من الفنانين الذين يدفون الفن إلى الامام ولايقفون بجملته ، فالوقوف جود وتحرر ، بينما تأملت ندا الصيغة وعمله الدائب في سمت بعيدا عن الاصواء تدفع الى روجه وظله وتأملة بكث من التساؤلات . وهو متامل من الطراز الأول ، صموت ومتملر، يطل ويهضم ويرفر خيوطا مثل دودة القز تفرز خيوط الحرير من غلاد ليس بالحرير . فحامد ندا مثل الطبيعة يضيف ويخلق ، وليس كالمصنات تلتقط وتسجل فصب، مثل أولئك الذين يرسمون من الصيغة الشخصية مجرد بظلال تستوى السائح الجول السطح .

وبعبارة أخرى ، فإن الواقع عند حامد ندا لا يسجل وينقل ، بل يخترن ثم يعاد إخراجها الى لوحاته من خلال ذاته ، فيخرج العمل الفني بعد مروره في مغية الفنان واصطبله بوجه نظره الى الوجود ، بالشارع وعكسائه وسلماته . انها رؤيا خاصة للوجود الانساني الكهيط بالفنان ، تنصف - على حد قول ابيه آزاد (ص ١٢٤) من التصوير العديث في مصر - بالشارعية التراجيدية في كثير من الأحيان .

وبمكننا ان نقول ان أسلوب حامد ندا في طوره الأول قد أثر على الكثيرين من زملائه ممن هم من جيله ومنهم عبد الهادي الجوز وسهير رافع وماهر دالف . وعلى سبيل المثال في هذه المقام يذكر ابيه آزاد في كتيبه بالفرنسية من حامد ندا عام ١٩٤٤ وهو من مطبوعات جمعية الفن الحاضر ص ٢٠) ان ثبات شغوص ندا وسكونيتها وتربيته لجموعه قد أثرى الأوحة المصرية عند سحر رافع . كما اثر بدا على كثير من مصوري الجيل اللاحق مثل مسعود عمار وشهده ومهد الطريق للتعبيرين الذين جاؤا من بعده وفي مقدماتهم «جماعة الفنانين المصريين» . ولعلنا لانصدو الواقع ان نقول - على سبيل المثال - ان لغة قراءة روحية عميقة بين شغوص ندا الأولى التي تقترب كثيرا من الاقزام، باقداهم الحظية ويعينهم الواسعة ذات النظرات الثابتة، ورؤوسهم الحظية المستدرة - وبين كواد جورج البهجوري ونسائه أيضا . وكذلك هناك قرابة روحية بين شغوص المرحلة الأولى عند حامد ندا وبين مجموعة فاروق شحاته فنان الاسكتندرية من اللاجئين .

ونستطيع ان نقول ان أعمال حامد ندا التي تبدأ من عام ١٩٦٦ كانت دعوية في ذلك الوقت الى التمرد وتغير اوضاع الطبقات الدنيا من شعيتا الذي خيم عليه الاستعمار زما طويلا . اليس الجهل والفقر والمرض ياديا على شغوص حامد ندا الأولى ؟ الا تسالك في صمت : ماذا سيصير مصرنا ؟ لا تدعوا الى ان تمد لها يد العون وتنشلها من سجنها الترب وكفها الظلم ؟ لم الا نقول لك ان الإصالة والمعاصرة انما تتحقق من خلال تطوير هسة الشخص الشعبية لتؤرخا قريبا بدلا من الجسرى وراء آتماساط مستوردة ؟

وبمكننا ان ندلل على ذلك بمقارنة لوحتي ندا « الرجل والمصباح » و « هروشيا » . فالأولى تقوم على شخصية واحدة فيسيطر ندا على اللوحة ، ويعتق فيها التماسك المطلوب ، اما الثانية فيمكن ان نشقها داسيا الى قسمين متساويين تقريبا . ربما يمكن ان يرد على ذلك - وهذا ما يتسلك به ندا أيضا - بأن القسمين في الواقع كشرى بيت واحد ، وإن اتجاه الشخصوس في الجانب الأيسر من لوحة « هروشيا » تدفع الناظر الى ان يكمل رؤيته بالجانب الأيمن أيضا ، وإن تنوع الصورة وتميعها يعضوه الى معالجة ذات الفكرة معالجة فيها تتابع عضوى يجعل لكل قسم من قسمي اللوحة وظيفة كعمل وتلقى وتثرى عيني التفرج . ولكن يجب ان نلاحظ هنا انه متى كان كل قسم من القسم اللوحة معالجة على ذات المستوى وبذات الاطلاع، ويولى ذات الاهمية ويعطى ذات الحرز ، فإن ذلك يجعل الانقسام المشار اليه حقيقة واقعة ، الا لا يكون لسة مركز رئيسي في اللوحة يجلب الاهتمام اليه أساسا ، ثم تأتي الأجزاء الأخرى من اللوحة لتأكيد الفكرة الأساسية أو تعميها بان تكون تلك الأجزاء كتنوعات فركر التمثل في التكوين .

وتدعونا تجربة حامد ندا ان نتلمس العلاقة الحقة بين الصور العصرية والبيئة الشعبية ، بين الفن الحاضر والفن





# الريح والضيف وأنا ..

شعر: حسن توفيق

لا لا لن ينبت صخر غصنا ..  
واسترحت في مقعدها أسرني الريح الثرلثة  
.. ماذا كانت تبغيه فلانة  
.. لا أدري .. قد تقصد تكشف يوما أغواره  
كفى كفى روى أسبانه  
.. هل قالت له  
ابعد ألفاسك عن وجهي  
بصر عينك على كرمي  
وسمى أن تحظى بالقبلة ؟  
.. لا أدري كفى يا .. كفى .. روى أسبانه  
روحى أسبانه

كفى كفى داروت يمس  
ورمنا الله عرايا في هذى الأرض المطشى للدم  
كفى .. فآلهم  
أنقل مما يتحمل صدر  
\* \* \*  
وتهب على سمعي المثلل دبح ثرلثة  
وأظل أحاول أن أصغى والريح تجر  
أشراك الألفاظ النواره  
والوقت يمر  
ويعمق في قلبي الظفاره  
فاخر آخر

\* \* \*  
يا لفة القلب الشفاهه  
نسى بسطاه  
عرفوا أن التسليم حصاه  
عاشوا زمنا ومضوا بسطاه  
\* \* \*  
يا أسرني كفى .. كفى .. فالعالم كان  
أجمل مما تلقاه الآن  
القط يوم .. بلا سبب  
والوقت يمر  
وقوى تخر  
وكان غياب الضيف بفتت من عصبي  
.. ..  
لكن هل يأتى الضيف هنا  
كى يؤنسنا .. يبقى معنا ؟  
.. ..  
العالم كان  
العالم كان

\* \* \*  
وابكتها .. وأقول لها : « لا أرض لنا  
كفى كفى  
لا حب هنا .. لا ذله هنا »  
وأعود إلى برد الخوف  
وهنا يتكرر قلبي في ملكوت الله  
يمطر خولا  
فأفكر في تنعيم الآه  
كى يؤنسنا فى وحدتنا  
لكنى لا أهدأ .. أترقب فى إجلسة ضيفا  
ياتى .. يوقظ فينا عرقا من نشوتنا  
\* \* \*  
ريح ثرلثة ..  
تنهد فى قلب الحجر  
وتهموت شراره  
كادت تومض ، ثم انسكبت سحب القطر  
لكن هل ينبت صخر غصنا ؟



شهرية  
الفنون  
التشكيلية

يقدمها: بدرالدين أبوغازي

## محمد طاهر العمري وملاح من حياتنا الفنية

نصف قرن أو يزيد قليلا يفصلنا عن عصر  
بدأت فيه للفنون ملامح تشكلت من روحه  
وارتبطت بصدق زمانه \*

ولكن تدافع الأيام حجب في غمسه خيوط  
الفجر ، ولامح بض من شاركوها في صنع  
سبيجه وما زالت بهمة العنون التشكيلية في هذا  
البلد ترتقب لأرضها الذي يسير أغوار خلفية  
عند الفرح المأهولة الممتدة عبر حياتنا الثقافية  
ليملأ لكل حتم ، ويلقى النور على أشخاص  
عانوا في الظلام \*

وليس تاريخ الفن التشكيل هو التاريخ  
الرسمي وحده بمدارسه ورواده وخط التطور  
الذي مضت به أجيال مازالت تلمذ بأسباب النماء  
والازدهار فلهذا الجري المديد رواده قد لا تبين  
وغم ما تحمله من دلالات تكشف مواقع التطور  
وخطوات التاريخ .. وفي حركة عتده الحفية التي  
تمتحت مع مشارف القرن العشرين أشخاص  
أعطوها من قلوبهم حبا خالصا لا يرتقب شهرة  
أو جزاء .. كانت مواهبهم لها انجذابا إلى النور  
يصدق السريرة وصفاء الروح وانبهار القلب  
بالجمال والفن .. حسيم رضا شرارة من اللهب  
المقدس كانت تصرفهم أحيانا عن المنصب والجاه  
ليشاركوها بإضافة إلى هذا الجو الجديد الذي  
انجذبوا له وليعيشوا قريبا من نبض عصر بدأ  
يحفل بالفنون \*

بعضهم كان طموحه أكبر من قدرته .. وبعضهم  
كان عمره أقصر من مواهبه ولكنهم كأفراد  
يشكلون ظاهرة في حياتنا الفنية أضفت على ملامح



لروت عكاشة - من مجموعة  
«الزلي وغير الزلي» - محمد طاهر العمري



من وحي موسيقى شوبان  
محمد طاهر العمري

انفرد به وبنت معالها في لوحات عرضها في الصالون السنوي وفي بينالي الاسكندرية ، ولكن اتجاهه هذا يكتسب في لوحاته الأخيرة اكتمالا ومزيدا من الرخافة والصفاء ، فهو يترجم حسه الموسيقي الى لغة التصوير ويستوحى من موسيقى العباقره لوحات يشكّلها من الأعشاب والنبات بصير وحبسية بالغة فهو مذهب للزهور والنباتات . انكسب له من طول مايشتها سرها الحاس . انكسب له من جلاء الصونية فاصبح ، لكل نبتة من نبات الأرض عنده لفتها الميزة وحيها الذي يمتزج في وجدانه بايقاع الموسيقي فيراهمز له نباته وأعشابه التي تختلف عن وحي موسيقى شومان بعراقتها الرومانسية وبالحدود التي تحد تلويها الأوركسترا ليبدأ تمكس لوحة ونزعة بتوهن على النبات مشاعره الغوارة وحيوية موسيقاه المتأججة .

وكل هذا يتمثل فيما يختاره الفنان من أعشاب وما يضفيه عليها من تشكيل ، وما يستكمل به اللوحة من ألوان تلتقي مع تصميمها العام في تحقيق ما يرى اليه من أبعاد .

وعلى هذا النحو تمضي تأملات طاهر العمري في مجموعته وأعشاب وتصويره حين ينتقل من وحي الموسيقي الى وحي الطبيعة في أعماق البحار وعلى شواطئها .

هو نعيم ملك فيه قدرة تجميع عناصر متباينة ليحدث بها تنقيما تشكليا اخاذا ومتكاملا .

أما القسم الثاني من المعرض فيمثل أربع لوحات هي رسوم لقاجنر وبيتهوفن وشوبان بطريقة الحفر على الخشب باليرجرافور وهي طريقة من أصعب طرائق الحفر يداها العمري في العشرينات

اللوحة شاعرية وغناء . ما أجدرهم أن يؤرخ لهم وأن نجعل دوافعهم ونذكر بالفضل انهم . كان معرض الفنان الكبير محمد طاهر العمري الذي اقيم في الشهر الماضي بقاعة احتنون محركا لهذه الحواطر في نفس ، فهذا الشيخ الجليل الذي ما زال لوجده وهج الشباب يمثل أحد أفراد هذا الجيل الذي شارك بصديق محبة في حياتنا الفنية ، وظل مرتفعا بهوائيه عن الافعال ، رافضا بحسه الصادق كل صلاا ريقه ذوقا . الفن عنده صفو الجمال ومقاييس حكمه تنبع من إصرار نفس لا تحيد عن حق هو في رايه مطلب من مطالب الفن . احتفاظه بالفن كهواية عصمه من الانسياق وراء تيار لا يرتضيه ، أو التظاهر بقبول اتجاهات ليس لها في نفسه مقنع . لا يمتيه أن يوضع اسمه بين المحافظين أو المجددين وإنما يعنيه أن يحتفظ بصدق الحاس ، وقلب يرفع ذكر النور .

في جو حياته أشعة رهيبة من فنون الشرق تضيء عليه من مصر والهند والصين ومن الفنون الإسلامية ، وحوله رواثع المفصلة من فنون الغرب . . . . . ثنائيل ينهون وقاجنر وصور شوبان وشوبان لاتعارقه كما لا تغيب عنه روائع الموسيقي الغربية . هو عاشق لها ، انماها عنده تبتل ، يهيم بها وجدانه كما تملأ عليه فكرة .

كان معرضه الذي اقامه وهو أول معارضه الفردية كنسمة الربيع خلال الموسم الفني ، هو صورة من صدق نفسه وصفاتها ، وهو أيضا ملمح جديد له ذاتيته وقوامه الحاس بين معارضنا . انقسمت أعمال طاهر العمري في هذا المعرض الى أربعة أقسام . أما القسم الأول فيمثل اتجاهها



عالم البحار  
محمد طاهر المصري

وتعقب ملامح القاهرة في القنون التشكيلية يقتضينا جهدا يجمع هذا التراث من جديد \* على ان من طواهر هذا المعرض انه جمع أسماء أخرى ثيرة اختتمت من حياتنا الفنية ومن بينها أسماء لسيدات مصريات كانت مشاركتهن دليلا على أن هاويات الفن سيقفن عصر الفئات خريجات المعاهد الفنية بزمان طويل ، ولو صحب الحركة الفنية هذا الزمان تسجيل تصويري ذملا لان اليوم مصفرا هاما من مصادر التاريخ لها \* ولعود الى الأعمال الأولى لطاهر المصري تلك التي ساقتنا الى الأجزاء التي تفتحت فيها حركتنا الفنية لننتقل منها الى مرحلة أخرى تأثر فيها بشقيق له كان سباقا في مجال القنون ، وكان واحدا من هؤلاء الهواة الكبار الذين شاركوا باختلاص في حياتنا الفنية \*

أمين عالي المصري هو الشقيق الأكبر لمحمد طاهر المصري \* وفي حياة هذين الشقيقين أشياء من حياة الشقيقين تيمور \* \* \* فهما مثلهما تعود نشأتها الى بيت من هذه البيوت التي حفظت التقاليد ورعتها واثاحت للمواهب جوا من الازدهار ولقد درس أمين عالي المصري الحشوق في بداية تعليمه العالي ولكنه تفرغ على هذه الدراسة كما تفرغ محمد تيمور ورحلا الى باريس في نفس الوقت ينهلان من جو الثقافة والعلم والفن بينما درس طاهر المصري الزراعة مثل محمود تيمور \* ومات أمين عالي المصري في أوج شبابه كمالا ذهاب محمد تيمور ، وكلاهما خلف لوعة لا تنقضي على العبقرية حين يختبرها الموت \* غير أن هناك أوجه اختلاف بين الشخصيتين فمحمد تيمور كان أديبا فنانا أعطى كل نفسه للأدب أما

ويبدو أنه لم يمس فيها ، فاللوحات المعروضة في هذا المعرض كان منها ثلاث عرضت في معارض القاهرة الأولى وعلى التحديد في صالون الربيع سنة ١٩٢١ وهو تاريخ يعود بنا الى بدايات مساره طاهر المصري في حياتنا الفنية حين أحدث مصر تعرف تقليد المعارض السنوية التي كان صالون الربيع من تمارها وكان معرض سنة ١٩٢١ من أكثرها نجاحا نظمت الجمعية المصرية للفنون وعرض فيه مجموعة من الفنانين الأجانب الذين استوطنوا مصر الى جانب الجيل الأول من فنانين مصر المعاصرة \*

من قاله هذا المعرض تبدو بوادر الاتجاه الى الموضوع المصري سواء عند المصريين أو الأجانب فيعرض جيرييل ييسى الذي تولى ادارة مدرسة الفنون الجميلة حقبة من الزمن لوحات تمثل أعياد القاهرة ومناظر الجيزة وعودة سعد رعلول ، بينما يعرض بيبو بونيلي مشاهد على مقربة من جامع السلطان حسن وحواري سوق السلاح ، في حين يصور جورج كلوتشي مناظر المحمل والنساء عند أمياه ، وينفذ المصور الانجليزى حمزة كار الى مداخل المساجد ، بينما تجتذب يوسف كامل ورائف عياد ومحمد حسن أبواب القاهرة القديمة وسوق السلاح وجبل المقطم وحى أبو السعود ، ويبدو فؤاد المرباط هائبا بالوان القنقش والاضواء القمر يخلوان \*

ما أجدر هذه الأعمال التي تفرقت بحث يتعقبها ويسجل صورها اذا لم يكن الى تجييبها من سبيل \* \* \* فهي كثرة ما صورت القاهرة على يد الفنانين الأجانب والمصريين ، فان قليلا ما تحفظه متاحفنا من الأعمال التي استلهمتها \*

ومع ذلك فقد حفظ لوجه لويد جورج ابتسامته المميزة وشخصيته المعيرة .

وعلى هذا النحو تصويره لأصدقائه من رجال الفن والأدب أمثال غنثار وحافظ إبراهيم ومنصور فهمى ووحيد الأيوبي .

كما امتد ابتكاره الى كل شيء حتى توقيعه الذى لفت نظر الناقد الفنى لجريدة سينغكس الانجليزية والذى يبدو كالموز اليابانية وقد كان أمين على المصري من المخرجين بالتصوير الياباني وما فيه من بساطة وقوة وبلاغة فائقة فى الخطوط .



يهتدون فى زهرة الغضلة  
محمد طاهر المصري

كانت سنة ١٩٢٤ تلك التى عرض فيها أمين على المصري أعماله فى مصر وبإيريس هى عام تاجبه كما كانت عام انطفائه ، فعلى هذا الصام أيضا أخذت أبحاثه الجيولوجية فى المعادن وفى تحويل الأحجار الكريمة تتبلور وما زالت مجموعات النادرة تحتل مكانها فى المتحف الجيولوجى بالقاهرة على أن أهم إنجازاته فى ذلك الصام هو اكتشافه للمحطة النيولونية عند وادى خوف تلك التى ترجع الى عصور ما قبل التاريخ والتى كان فى اكتشافها حقه بسبب ما بذله فيها من عناء وجهد . ولكن هذه المحطة ما زالت تعرف فى

أمين على المصري فكان شخصية غريبة متعددة المواقف من هذا النوع الفريد الذى هيئات له ظروف حياته الشدائد المعرفه والزهد فى الشهادات المدرسية ما دامت الوظيفة ليست مطمعة .

بحول عن دراسته الباعون حين استهوته دراسة الفلسفة بإقامته المصرية القديم وبهره شخصية الكونت دى جلارز متمثلة عليه مع منصور فهمى واصبح مريده «لاير ورحل الى فرنسا والتحق بالسوربون ولبنى مواهبه الفنية ذات توازها مواهب عليه فذة ان لم تتفوق عليها فاتجه الى برن وثالث سويسرا حينئذ مركزا متعلما من مراكز الحركة العلمية وجد فيها بعينه شى ارتزود من انجوت العلمى وعلى لخص فى الجيمياء والجيولوجيا واستعدين ، لسا مارس علم النفس التجريبي واشتمل مساعدا للسام اسفاني والتربوى الكبير للإبديه وابتكر ادوات لمعامل علم النفس التجريبي مارات مسجله باسمه ، كما ابتكر لثريا من الادوات والمعدات فى وقت كان لهذه المخترعات وقها الغرب .

وعاد أمين على المصري الى مصر ليشترك فى الحركة الفنية ويبنى مواهبه كفناني فذ من فناني الكاريكاتير بدأ بأسلوب تقليدى وشارك مع غنثار ومحمد حسن وراغب عياد وسانتيس فى رسوم مجلة الكشمول ثم تفرد بأسلوبه الخاص ذلك الذى قام على التركيز والايضايا وإيريس مجاله الشخصية من خسلال دوائر وإقواس وخطوط هندسية يحته وقد سمي طريقته هذه «الهندسيات» وبلغ فيها قدرة فائقة من الإبداع .

صور معظم شخصيات عصره من أصدقائه ومن السياسيين كما صور قادة المسائل بعد الحرب العالمية الأولى التى شهد ضرامها فى باريس .

وبدا أمين على المصري يعرض فى معارض القاهرة كما عرض فى معرض الفنانين الفكاهيين بباريس سنة ١٩٢٤ مجموعة أعمال لفتت اليه نقاد الفن فكثيت مجلة Du Vrai et du Beau تقول « انها لبراعة نادرة حقا من الفنان أن يوفق فى التعبير عما يحويه ملاحم الوجه من صمان عن طريق خطوط هندسية بسيطة وبالطريقة البارة الحية التى حققها الأستاذ أمين المصري » .

يبدأ شاد الناقد الفنى لمجلة الفنون الحديثة بأسلوبه فى رسم كليبصو بتلك الخطوط المنحنية والهلالية متجهة أطرافها الى أسفل لتمثل وجه « النمر » بحاجبيه الكثيفين وشاربه الرهيب .. بينما يلوح ذكاؤه فى تصوير وجه بوانتاريه ومحاوثة المروامة بين الاسم بالفرنسية وطريقة التصوير بهذا الخط الدائرى الذى يمثل الجبهة والمربع الذى يمثل الذقن ، فى حين اختزل وجه لويد جورج فى هذه الخطوط الدائرية المحددة





مشار الخال

الى معادلة تشكيلية يجمع فيها تصوير الشخصية من الداخل والخارج وهو ما يتمثل في القسم الرابع من معرضه الذي أسماه المرئي وغير المرئي للخطوط المقبرة لكل شخصية فلاعداد لون ولطيفة لون وللمعجبة لونها الخاص ، وهكذا خرجت لوحاته التي مثل بها الدكتور تروتسكاشة وعبد القادر رزق ويحيى حقى وبعض رؤساء الدول والسياسيين .

المراجع العلمية باسم محطة المسمى وهي التي أشاد بها العالم بوفيه لا بير في مؤتمر الجغرافيين الدولي .

وهي أيضا اثره الأخير الذي ودع بعده الحياة فخلف في نفوس اصداقائه لوحة لا تنقضي ، وما زال يعيش في وجدان شقيقه طاهر العمري الذي تلقى عنه أسلوبه الفني المبتكر في رسم الأشخاص وعسله ظل أمينا عليه وفاء لذكراه وامتنادا لها .

جانب كبير من المعرض يمثل أسلوب الهندسيات في رسم الأشخاص على نفس النهج الذي بدأه المرحوم أمين عالي العمري ولقد مثل طاهر العمري مصر في بينالي البندقية الدولي سنة ١٩٤٨ مجموعة من هذه الأعمال فكتب الناقد الإيطالي المعروف فرانسسكو ساپوري يقول « ان الفنانين الهولنديين فان توروب وكونيسانبرج اللذين اتخذوا طريقة تخطيطية مطلقة في تصويرها وان كانا قد وفقسا ابداع نوع من الغتنة الوحشية في صورهما تبرز للناظر وتلازمه الا ان طاهر العمري يفوقهما في أسلوبه الذي يعتمد على البرجل والمسطرة فيجاء متقنا في قدرته على التركيز دائما في خلقه الفني من كل خط أو قصور ويمتاز الى جانب ابداعه في رسم تقاطيع الوجه الخارجية بأن يصبر في إرغاة عن أدق المشاعر النفسية مما يبدو من أصعب الجوانب في هذا النوع من الرسم الهندسي » .

ولقد شغل طاهر العمري بالتصوير عن المشاعر النفسية من خلال هذا الأسلوب الهندسي فاجتازها



كليتصو  
(أمين عالي العمري)



لريد جورج



بواتكاريه



د. منصور فهمي  
أمين عالي المصري



وحيد الايوبي



حافظ ابراهيم

تلك العبقرية التي انطلقت في مسن السابعة والثلاثين .

مازال محمد طاهر العمرى يواصل ابداعه . غاية امانية ان يضيئ الى عالم الفن والجمال جديدا ، وعن احلامه ان تحتل اعمال شقيقه يوما ركنا في متحف الفن الحديث .

بينما كان العمرى يواكب صف الهواة في حركتنا الفنية . كان فتي آخر درس الحقوق واتاحت له فسحة عيشه ووسامته وثرأ أسرته ان يلتحق بخدمة القصر يلاحق في انهيار طلبه الفنون الجميلة ويصاحب حركاتهم في مدرسة درب الجمالين على مقربة من بيت أسرته الكبير وكان يمر من قيود منصبه منجذبا الى وهج يشع من جدران البيت العتيق الذي اجتمع فيه رواد النهضة الفنية حول اساتذة من الايطاليين والفرنسيين يملوهم اصول الفن .

وبدا الفتي يسارس هواية مبكرة في فن الكاريكاتير ويصور في رحلاته الى الاسكندرية والى أوروبا المناظر التي تستهويه وسمح الفنانون الجدد منه مصطلحات التاترية والتكلمية وراوه يرسم على غرارهما .

أمتع أوقاته هي تلك التي يقضيها مع هؤلاء الشباب في مجلاتهم . وفي سنة ١٩١٧ أقيم بمصر أول معرض لفن الكاريكاتير تعرض فيه أعمالا صادفت التقدير .

ان هذا الدبلوماسي عاشق الفن اعطى للجمال أفضل ما في نفسه وجمع في ذاته حب للزراعة وحب الفنون وكلاهما عاش على إقام وبق في هذا المكان منذ سنين ، وهو منذ شبابه في مصر ودراساته للزراعة في فرنسا يبدو مشاركا في الحياة العامة ترى صورته في متحف بيت الأمة بين مجموعة من مفكرى مصر وفنانيه وأدباها الذين ساهموا في إقامة الجمعية المصرية في باريس للدعوة لقضية مصر بعد ثورة سنة ١٩١٩ ولكنه ينأى بعد ذلك عن جو السياسة ليعيش حياة الدبلوماسى وحياة الفنان حتى يختتم عمله الرسمى سفيرا لمصر لدى الفاتيكان ، وفي هذه الأثناء لا يكف عن اتصاله بالفن وعن مشاركته في جمعية محبي الفنون الجميلة بل هو بشارك تباعا في معارض الفنون بأعماله .

وفي سنة ١٩٥٦ يقيم معرضا لأعماله وأعمال شقيقه بمتحف الفن الحديث بالقاهرة سنة ١٩٥٦ ، ويحتف الفنون الجميلة بالاسكندرية سنة ١٩٥٧ .

ويحرص منصور فهمي في هذا المعرض على أن يجلو الظلال التي اخفت اسم أمين عالي العمرى فيذهب الى الاسكندرية في اخريات حياته ليقيم محاضرة عن العبقرية المبكرة لأمين العمرى يبرز فيها جوانب هذه الشخصية الغريبة ومضات

وتصاوير ، وتأخذ الخيلة التصويرية الجامحة لابن الرومي فيلتقط من ديوانه أكثر الصور غرابة ويترجمها تشكيلا .

من طرائفه الجريئة تصويره لبيت ابن الرومي في وصف وردة :

**كانه ترم بغل حين سسكجيه**

**وقت التراسي وماء الروس في وسطه**

في سنة ١٩٣٦ نشر مصطفى محرم مختار مجموعته الثانية وقدم لها بكلمة أشار فيها بتواضع إلى ما يلحسه من قصور فني في محاولة تصوير مجتمع بعداته وتقاليده من خلال الفكاهة المصورة واعتذر لضحاياه إذا كان الخيال قد جع أو كانت سخريته قد مسست مشاعرهم .

وقدم الوجد والدعاء بأن يلهمه الله إخراج هذه المجموعة سنويا .

ولكن مصطفى مختار لم يف بعد هذه المجموعة بوعده . قد تكون ظروف الحياة قد شغلته ، ولكنني كنت أعلم من أصدقائه من الفنانين أنه يقضي الساعات كل يوم في غرفة بيته يمارس التصوير والنحت والرسم ويتنقل بين كتب الدين وكتب الفنون .

وفي مطلع من يوم كل يوم التي مصطفى مختار كنت أدخل شارع سليمان باشا يقطع هذا الطريق إلى ركنه المفضل بسجل جردوني ، ولا يدل الطواف وحيدا بطريق ارتباط بحياته ، ولقد حفلت مجموعته الأخيرة بوجوه كثيرة من رفاق المكان ورواد هذا الطريق عندما تستعرضها تلمح صورة عصر بكل ما حفل به .

في أواخر الخمسينات مضى مصطفى مختار وقيل من يذكر الآن دوره في حياتنا الفنية .



محمود خيرت بين مختار ومحمد حسن



الرجل الحديدى  
مصطفى مختار

وفي صالون الربيع سنة ١٩٤١ ظهر اسم مصطفى مختار تشریفاتي الحضرة السلطانية بين أسماء المعارضين .

وظل منذ هذا التاريخ وبقي الارتباط بالحركة الفنية . ضاق بخدمة القصر والانشغال بالكلية القضاء ، ولكن في نفسه صدى وفيد وعياما تألص وبهياة حرة طليعة . ثار على حياته الخاصة وعجز قصرا كان يجعل ببذخ الحياة ليعيش حياته التي يريدتها . كانت له عين فنان نافذة تلتقط لمحات الحياة ومعالج الأشخاص فتسجلها ببراعة ، وعمل منصة القضاء كانت كرامة العجالات لا تفارقه يسجل فيها خفية وجوه القضاة والمحامين والمتردددين على المحاكم .

وعندما حل العيد الذهبي للمحاكم المختلطة سنة ١٩٢٦ كانت رسوم مصطفى مختار تسجيليا لمعهد وحقية وخرجت بها جريدة المحاكم المختلطة عن تقليدها فأسست لصور القضاة الفنان صفحاتها المخصصة للبحوث والأحكام .

ودفعه هذا إلى جمع صوره ورسومه في كتاب أنيق طبعه ببوايس تحت عنوان كاركاتوريات من سنة ١٩١٦ إلى ١٩٢٦ .

من خلال هذا الكتاب نطالع صورة عصر برحاله ووجه الحياة في مجتمع تأمله الفنان بعين نافذة وتلمح من خلال نهجه في التحوير واختياره للمسميات والعناوين ثقافة الفنان وذكاؤه ، تستوقفه أبيات من شعر شوقي فيحولها رسوما

درويش كثيرا من الحانة وغنى عيه الوهاب وترنمت أم كلثوم كما كان وطنيا كبيرا وصديقا حبيبا لسعد زغلول .

ولقد ضحى محمود خيرت بمهنته وأغلق مكتبه من أجل فن هواه وعين بوظيفة في مجلس الشيوخ .

وفي العشرينات ترجم « أبولو » وكان حينئذ عمدة الكتب في تاريخ الفنون كما ظل في فترات متباعدة يكتب مقالاته في الأدب والفنون ومن بينها ما نشرته مجلة الرسالة في عهدها الذهبي .

وقنع محمود خيرت بما أورثه أولاده من مواهب متعددة عمر خيرت العالم البكتريولوجي والمصور



السفير اسماعيل كامل - مصطفى مختار

الفوتوغرافي الكبير ، وأبو بكر خيرت الموسيقي والمهندس ، وعثمان خيرت الزراعي والفنان .

إذا أتيت لك زيارة البيت القديم لأسرة خيرت ستجد فيه مجموعات من المذكرات والمقالات والنصوص تصور حقبة وعصرها كما تصادفك على الجدران لوحات هذا الفنان الهادى الذى ظل حتى آخر أيام حياته يمارس الفن فى صمت ومن بين هذه اللوحات صورة شخصية له فى آخر أيامه صورها بالوان باهته حزينة يمثل فيها قتامة لعل مبعثها مرارة تكرانه وإغفال فضله .

فهل فى هذه اللوحات من التاريخ المجهول للمحرقة الفنية بعض الوفاء بحق ضائع فى غمار الأيام .

ما أشبه الصمت الذى اكتنفه بصمت أحاط برميل له هو محمود خيرت عبقريه أخرى متعددة المواهب . كان محاميا ممتازا أدركته شرارة الفن فمحبب الركب من أولى خطاه وكثيرا ما كان يترك مكتبه وقضاياه ليضيق مع طلبة مدرسة الفنون الجميلة الى المرج وعزبة النخل وأحياء القاهرة القديمة يمارس هواية من الهوايات المتعددة المزيرة على نفسه فقد كان محمود خيرت شاعرا وأديبا وموسيقيًا وفنانا تشييكليسا ومثقفًا بالعلوم الى جانب الآداب .

عرف مختار ومحمد حسن ويوسف كامل وراغب عياد منذ التحاقهم بمدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٠٨ وكان يكبرهم سنا ويتميز عليهم بما حصله من ضروب المعرفة والثقافة فصار الأخ الروحي والرائد لجموعهم .

وكان مختار أكثرهم تأثرا به وإرتباطا ، قرأ عليه الأدب العربى القديم ، وانجذب معه الى هواية الشعر .

ومنذ سنوات حمل الى صديقى الدكتور عثمان خيرت العالم الزراعي وأحد كبار المهندسين بفنونا الشعبية مجموعة من رسائل عشر عليها ضمن أوراق والده من بين ما كان يكتب به/ محمود مختار طالب الفنون الجميلة الى « المحامى الكبير والشاعر الصنع والفنى الشهير محمود أفندى خيرت » ، وهو يختم رسائله بعبارة « أخيك فى الدنيا والأخرة محمود مختار » ويبدأها أحيانا بعبارة استاذى الفاضل خيرت أفندى . . . ويبدو أن فرقة وقعت بينهما فهو يقول له فى رسالة « طلع على خطاباتك طلوع البدر المنير وما كنت اطالع شعرك البليغ حتى أهاج شجوني فكتبت لكم تلك الأبيات نعم وإن كانت لا شيء بجنان شعرك الساحر . وبحفل الخطاب بمجموعة من الأبيات من بينها هذان البيتان :

« انى صديقك وغيا عن وشائهم  
عندى لكم عهد صديق لا انسيه  
هل للزمان عهد فيك للذمت  
أم لليالئ التى أمضته ترجمه »

ولقد شغل محمود خيرت الى جانب ذلك بالموسيقى وكان بيته فى الشارع السفلى مازال يحمل اسمه ملتقى لأهل الفن فيه أعد سيد



# مكتبة المجلة

المشاركة في الانتاج القصصى الجديد مثل  
« العجالة الشهيرة » التى ينقلها عن حافظ رجب :  
« نحن جيل بلا أساتذة » ، أو هجوم ابراهيم  
فتحي نفسه على « قطاع المقسالات الفكرية »  
و « الوجهات المضادة بالنيون » التى لا تتسع  
لانتاج الكتاب المحدث - بلا الجيل الجديد بلا أساتذة ،  
لأنه ان كان قد تبرز على طرق الكتابة المستقرة ،  
الأكاديمية ... فله في هذا التبريد أسلاف لم  
يسمهم القيد بهم ، ولا « قطاع المقالات الفكرية »  
يبدى انتاج المكتب الجديد ، ويكفى أن مجلة المجلة  
وحدها - ولا أدري ماذا تكون ان لم تكن جزءا من  
هذا القطاع - قدمت أربعا من القصص الخمسة عشرة  
التي اختيرت في مجموعة « جاليرى ٦٨ » .

وأقول : ليس المقصود هو لقاء الماء البارد على  
حماسة الشباب ، مهما يكن فيها من ظلم . وإنما  
المقصود من هذه المقدمة التاريخية هو أن « أقصى  
اليسار الأدبي » قد استطاع ، لأول مرة في أدينا  
المعاصر ، أن يشق طريق الى جمهور الأدب ، وأن  
يتعامل مع التيارات الأدبية التقليدية - وهذه  
ظاهرة صحيحة يجب أن نحرص عليها ونستزيد  
منها لنضمن تجديدا ونماء مستمرا لأدينا فالتجريب  
الذى ينظر الى الحاجات الأدبية لتجماهير القارئة  
لا يمكن أن يقع فى أحابيل الشكل الخالص ، ثم  
هو من ناحية أخرى يهز جلود الأدب التقليدى  
ورضاء عن نفسه ، فينتقل هذا بدوره باحثا عن  
مجالات جديدة للتصوير ، بل ان استمرار الحوار  
بين ما سميناه « أقصى اليسار الأدبي » وبين  
التيارات الأكثر محافظة يجعل التجدد الدائم  
ظاهرة عامة فى الأدب ، بحيث لا يصرف  
الجهود قط .

## القصة المصرية المعاصرة

عدد خاص فى مجلة « جاليرى ٦٨ »

ابريل ١٩٦٩

يقدم : د. شكرى محمد عياد

شهد أدينا المعاصر منذ أواخر الثلاثينات  
جاعات أدبية قليلة العدد ، شديدة الجسارة ، تقف  
فى أقصى اليسار الأدبي معلنة أنكارها للقيم  
السائدة ، بأحثة عن شكل جديد تصب فيه تجاربها  
التي تؤمن بأنها جديدة كل الجدة . ولكن هذه  
الجماعات قليلة ما كانت تنجح فى إيصال صوتها  
الى جمهور الأدب ، حتى أن كثيرا من أعمالها بقى  
منظوطا ، ومن هنا كان تأثيرها المحدود فى الجرى  
العام للأدب ، الذى سيطرت عليه دائما تيارات  
أخرى ( راجع مقالات « اللامقول فى أدبنا  
المعاصر » ليوسف الشارونى - المجلة ، ٩٥ - ٩٨ ) .

والظاهرة المنعقدة فى السنوات القلائل الأخيرة  
هى أن أقصى اليسار الأدبي استطاع أن يتطلق من  
المنقذيات الأدبية - واستطاعت أعماله - كثير  
منها - تخرج من أراج الكاتب لتشر وتنقد  
وتناقش . هذه حقيقة تاريخية قد يبدو أن  
القصده منها هو لقاء ماء بارد على بعض العبارات  
الحساسية التى وردت فى مقال ابراهيم فتحي بمدى  
ابريل الخاص من مجلة جاليرى ٦٨ عن الملامح

والطابع العام لمجموعه « جاليري ٦٨ » اذا قسمت بما كانت تنشره « التطور » و« آخر الثلاثينيات أو « البشير » في أواخر الأربعينيات هو قرب المجموعة الجديدة قريبا نسبيا من التقاليد الأدبية الثابتة ، بحيث لا يفicia القارئ بأسلوب غريب كل الغرابة عما تعود - أي أن التجريب محكوم بالتعبير من ناحية ، والأفهام من ناحية أخرى ، والنسب واضح بين كثير من أعمال المجموعة وبين قصص نشرت قبل سنوات لكتاب معروفين ، نذكر منهم يوسف إدريس ويوسف الشاروني وفتحي غانم .

وربما كان ادوار الخراط وسليمان فياض هما الكاتبين « المخضرمين » بين كتاب المجموعة ، أي الكاتبين اللذين نضج أسلوبهما قبل الستينات - والقصتان اللتان نشرتا لهما في هذه المجموعة لا تمثلان تطوراً جوهرياً في أسلوبهما بعد قصص « حيطان عالية » ( الخراط ) و « عطشان يا صبايا » ( فياض ) ، وإن كان فيهما امتلاك أكبر لوسائل التعبير : فقد بلغ ادوار الخراط قمة السيطرة على تكنيك « زاوية الرؤية » أو « وجهة النظر » في قصته « آخر السكة » ، وليس هذا التكنيك جديداً في الفن ولا هو من مستحدثات الأدب القصصي العالمي فله السنوات العشر الأخيرة ، ولكنه أسلوب عرقه وألم عليه الأمريكي هنري جيمس في أوائل القرن ، لم جعل له الوجوديون مذهباً فلسفياً تجل في رواية « الغريب » لكافكا ، وقد عرفنا هذا الأسلوب ، بمضمونه الفلسفي ، في مجموعة ادوار الخراط الأولى ، ولكن الكاتب لم يخلص له قط كما اخلص في هذه القصة الأخيرة ، حيث طوعت اللغة تطوعاً تاماً لتثقل إلى القساريه حساسية البطل ، أو على الأصح لتجمل القارئ يعيش فيها ، وخلت خلواً تاماً من كثافة التعبير المباشر في وصف منظر أو سرد واقعه .

أما سليمان فياض الذي ظهر في مجموعته « عطشان يا صبايا » بأسلوب قصير الجمل ، لا همز الايقاع ، يتفق مع ميله إلى تصوير العنف غير المبرر ، والقسوة الباردة ، فلا زال يتابع هذا الاتجاه الذي نرجع أنه أفاد فيه من القصص الأمريكية المصاغر ، وخاصة « همتجوي » و « شتابنيك » سوى أنه في قصته الجديدة هذه « رغيف البتاوحي » يبدو أكثر جرأة على تطعيم الحواجز الزمنية بين الأحداث فتصبح القصة حاضراً مستمراً من خلال المزج غير المحسوس بين تيار الوعي وبين الحوز والسرور .

ومع أن محمد البساطي قد استطاع في بعض قصص مجموعته « الكبار والصغار » « دار الكاتب

العربي ١٩٦٧ ) أن يدفع بالعلاقات الواقعية بين الأشياء إلى عالم كابوسي يوحى بالرمز ( هذا ما يبدو في القصة الأولى على الأقل « مشوار صغير » فإن القصة التي تمثل في مجموعة جاليري « حديث الطابق الثالث » شديدة الإخلاص لتكنيك حديث القصة الواقعية ، بل إنها تقصد قصداً إلى تجريد الأسلوب الواقعي من زياداته « تيسار الوحي » و « المتولوج الداخلي » ، كما تتخلص تخلصاً تاماً من « زاوية الرؤية » باعتبارها أسلوباً في التكنيك لا باعتبارها دافعا إلى اختيار الموضوع : فالصور البصرية ، والحوار المتقطع بحلان القصة كلها - وربما كان محمد البساطي هو أقرب كتاب هذه المجموعة شبهها يوسف إدريس ، وقد نستطيع أن نشير إلى مشابهات في اختيار الموضوع وطريقة العلاج بين قصة مثل « أبو الهول » ليوسف إدريس « « ليس كذلك » ) وبين قصة مثل « ثلاث درجات » لمحمد البساطي ، لولا أن البساطي يحرص على أن ينأى بأسلوبه عن « نبرة المحدث » التي تميز يوسف إدريس .

وقد استطاع بهاء طاهر في قصته « الخطوبة » أن يثبت في العلاقات الواقعية بين الأشياء إيقاعاً عصبياً يبرز بها من حافة الجنون . فعل ذلك بمهارة وحجة بحيث لا تحس بالانتقال من جو واقع إلى جو « لا واقع » ، ولكنك تحس بلا مقولتي الواقع نفسه . ومن هنا رسالة التمرد التي تؤذيها القصة ، والتي لم تكن ، في رأيي ، محتاجة إلى نهاية واضحة ، توشك أن تكون تقليدية ، كانهية التي اختارها بهاء .

وقد أبدى أحمد هاشم الشريف في قصصه السابقة ميلاً خاصاً إلى الشخصيات المسحوقة ، المشلولة الأراكة ، يقدمها من خلال المتولوج الداخلي الذي يحكم وصف كلساته - وهو من هاتين الناحيتين - اختيار الموضوعات وطريقة العلاج - امتداد واضح ليوسف الشاروني ، فليس في رسمك أن تخطي النسب بين قصة « الصوم » وبين « الزحام » ليوسف الشاروني ، وإن كان الشريف يبدأ من النقطة التي انتهى عندها يوسف بعد جهاد طويل ، حذر ، للفكاك من قيود القصة الأكاديمية .

وابراهيم أصلان كاتب عرقه قراء المجلة في قصتين من قصصه على الأقل : « بحيرة المساء » ( العدد ١١٦ ) و « الملهى القديم » ١٢٥ - وقد بدت في قصصه الأولى نزعة تأثرية ، في تسجيل انطباع اللحظة ، والعناية بالجزئيات المتراسمة بدلاً من الخطوط المتحددة في رسم الحدث والشخصيات - والقصة التي يسهم بها في هذه المجموعة « في جوار رجل ضريب » تجمع بين هذه

قضية صراع الطبقات ، ولا قضية اتحاد المصالح بين الطبقات المستغلة رغم ما يبدو من تفاوتها في المرتبة الاجتماعية ، ولكنه في صميمه كاتب عاطفي يثيره مشهد الظلم كيفما كان ، ويثيره أكثر عندما يكون من إنسان ضعيف لإنسان أشد ضعفاً ، فلذلك كان الأسلوب السيريالي هو أقرب الأساليب إلى غرضه ما دام الأسلوب الرومنسي يبدو لأبناء العصر ، الذين تعودوا مرارة الآمال المحيطة ، ساذجا حتى الأضحاك .

وتلتقي « الأب حانوت » مع « المربع الدائري » في فكرة ظلم الضمفاء لمن هم أشد ضعفاً ، حين تجعل زبائن مطعم الفول يقسون على العمال ، وصاحب المطعم يقسو على ابنه الذي يساعده في العمل ، وتمزج بين التمرد على الاستبداد والتمرد على سلطة الأب ، في اتجاهات مرويدية واضحة ، ولكن أسلوب القصة أقرب إلى « الكتابة التلقائية » التي اتبعها بعض السرياليين ، ولأن « الكتابة التلقائية » وهم لا يمكن أن يتحقق في الفن ، فإن بعض جمل هذه القصة يبدو عليه الافتعال والخطابية .

أما محمد إبراهيم ميروك فهو كاتب متميز الأسلوب : مفرق بالجمع بين المتناقضات وجبك الاستعارات التشابكية البعيدة ، في جمل وتقرات ذات إيقاع عالٍ ، وتظهر هذه الخصائص حتى في عنوان قصته « وكثيراً ما خطر لي وأنا أقول هذا الكتاب أنه يحال الاستحيل » أن يحدث من خلال التاليف غير الطائفي بين الكلمات ما يشبه الطفرة : أن تغير الكلمات خصائصها ، وتغير عن شيء خارج عن المجال التيميري للغة . وأنا أشك كثيراً في إمكان ذلك . وأخشى ما أخشاه أن تدفع استحالة الهدف هذا الكاتب الموهوب في التقبل في أشكال لغوية سرعان ما تفقد طرافتها ، فلا يبقى إلا عالم سديسي من الأفكار والعواطف المبهمة . واني لاتسأل : هل يمكن أن يكون هذا فناً ؟

ولعل أشد تيارات المجموعة تطرفاً هو ذلك التيار الذي تمثله قصتنا « تقارير شاملة » لإبراهيم عبد العاطي ، و « اليوم ٢٤ ساعة » لإبراهيم منصور . ولعل لا أكون مخطئاً إذا وصفتها بأنه محاكاة مقصودة لأسلوب « ليننكس » ، وهو أسلوب فقير أشد الفقر في وسائله الفنية ، إذ ليست وراءه فلسفة ما ، ولكنه يعتمد على ادعاش القارئ بما فيه من فحش يتطابق تطابقاً كاملاً مع فحش الموضوع ، ويصطنع نبرة الثرثرة ليوحى بالطبيعة ، ويتصيد بعض الجمل الطريفة ليوحى بالكذابة . وأشهد أن كاتبينا المصريين - وخصوصاً أولهما -

النزعة التسانرية وبين الميل إلى السيريالية ، فشخصية راوي القصة تتحرك في عالم على حافة الواقع ، أشبه بما يحسه الراقد المتوتر الأعصاب الذي لا يعرف أن كان نائماً أو غير نائم - فالعلاقات الواقعية بين الأشياء لم تجمع تماماً . إلا أنها تبدو وكأنها عطلت لفترة وجيزة ويظهر ذلك في ختام القصة التي تدور حول شاب يدفعه الملل ، وانتظار شيء لا يحدث ، إلى ترك بيت أبيه والسكنى ليوم واحد في حجرة على سطح منزل يملكه رجل صريخ .

قبل الفجر بقليل ، كنت أصبط الدُرُجات وأنا أحمل حقبتين . وعند انحناء السلم وجدت حجرة الضريح في مواجهة الباب نصف مفتوح . كان في الفراش مع زوجته . وكانت هي عارية تماماً أما هو فقد كان يرتدي فائلة قصيرة على جسده الضخم الأشعر . وكانت يدها تحسسان السطح الخارجي لجسد المرأة وتصرقان عليه في تكوينه العام وتفاصيله بديرة ودودة مذهلة . توقفت في مكاني ورحمت أتابع ذراعيه وكفيه وأصابعه . وخذلتني قدمي ولم تعد بذراعي قوة .

« وعندما تأكد لي أن الضريح يرى الأشياء بيديه ، سقطت القوقعة البيضاء من يدي بجوار الفراش . رفعت جذعي وملت قليلاً .

« رايتها وقد تعطلت » . وتظهر النزعة السيريالية بأسلوب أكثر إشكالاً ومختلفة ، في قصص « المربع الدائري » لجميل عطية إبراهيم ، و « الأب حانوت » لجهد حافظ وجيه ، و « وزف صوت صمت نصف طائر » لجهد إبراهيم ميروك . فجميل عطية إبراهيم يستخدم خواطر مجنون ينظر إلى كل شيء من ثقب في ورقة ، ويلاحظ « أن كافة الأشكال الرباعية إذا قربت من المين تحولت إلى دوائر » ( = ) أن كل الأشياء التي تبدو مكتملة يختبئ عند التأمل أنها مخلقة وليست لها بداية ولا نهاية ) ليقول حكمة السيريالية : « عندما يصبح الميت عبء الحي ، لا بد أن تحل النهاية ، ويحصل الانلامعول ممقولا وتهدم الجدران » .

وما يجدر ملاحظته أن « المشكلة » التي تعالجها قصة « المربع الدائري » مشكلة قديمة عالجها الكتاب الرومنسيون والواقعيون والواقعيون الاشتراكيون ( الهادفون ) كل - بطريقته . وهل ثمة مشكلة أقدم من استغلال الأقوياء للضعفاء ؟ إن قصة الفسالة التي تتحرك ظلها الرضيع وتأتي إلى منزل مخدومها بعد أميوع واحد من ولادتها كان يمكن أن تكتب بألف طريقة ، وكل طريقة يمكن أن تؤدي غرضاً مختلفاً ، وبما أن جميل عطية إبراهيم لا تشغله

قد نجحنا في ذلك نجاحا مبيدا • ولكنني أتساءل مرة أخرى : هل يمكن أن يكون هذا فنا ؟

بقي اتجاهان في المجموعة أرواحا جديدين كل لحظة ، وهما مع ذلك لا يمثلان ثورة أو مايشيه الثورة على الأساليب السائدة في كتابة القصة • يمثل أولهما في قصة جمال النيطاني « حديّة أهل الوري بشأن ما جرى في المقبرة » • وهي قصة تصور التعذيب كأن يجري في سجون المخابرات ، ولها عقدة تتلخص في قرار عدد من المسجونين الذين قبض عليهم ظلما واضطراد أمر السجن إلى القبض على تسعة آخرين في عرض الطريق وسوقهم إلى الموت حتى ينتج عنه من بطش الأمير • والطريف في أسلوب القصة هو أنها مكتوبة على لسان أمر السجن ، وكأنها جزء من مخطوط قديم ، ولذلك فإن أسلوبها التفريري الهادي ، يحق أعل درجة من التقابل مع موضوعها الفاجع ، ويتفق مع حساسية العصر التي تغلب عليها المرأة وهي مزيج من العجبة والسخرية •

والإتجاه الثاني ، والأخير ، هو الإتجاه إلى خلق أدب اقلبي يحمل خصائص البيئة المحلية ويرتبط بها ارتباطا حميما • ويظهر هذا الإتجاه

في قصة نوبية : « وفاء النيل » لتحليل كلفت ، وأخرى من جنوب الصعيد : « جبل الشماي الأخير » ليتجلى الطاهر عبد الله • وفي رأيي أن هذا الإتجاه أجدر الإتجاهات المعاصرة في الأدب المصري بالتشجيع الواعي المنظم • فالأدب القصصي في مصر قلما يصدر عن امتزاج حقيقي بالبيئة ، ومسرح الأحداث فيه إما ريف مبهم غير محدود الملامح ، وإما اسكتندرية نجدها في البحر ورغائه وأنسبامه المنداة وقلبا نجدها في شيء آخر • ولا سبب لهذا النقص الا جمود الكتاب زوقوفهم عند موضوعات وأفكار مطروقة ، في حين أن الواقع من حولهم خصب بالآلاف الأفكار والموضوعات •

وبعد فمرحبا بالشباب الموهوب من كتاب القصة المصرية المعاصرة ، من ضمنهم هذا العدد الخاص من جالري ٦٨ ومن بقوا خارجه ، ولن يسوءنا كثيرا قول اللجنة التي أشرفت على هذه المجموعة في مقالتها أن القصة المصرية القصيرة « تولد للمرة الأولى » ، فنحن نعلم أنهم لم يكتبوا هذه العبارة بضمير الدارسين ، بل بضمير الفنانين الخالقين ، وكل عمل جديد عند الفنان الخالق ، الفنان الحق « يولد للمرة الأولى » •

## تحت المظلة

مكتبة مصر - القاهرة ١٩٦٩

لنجيب محفوظ

### يقام : سعد عبد العزيز

لا نجد مناصا من أن نقف أمامه مشوهين بحيلهم ولكن هذا الاحباط سرعان ما يزول حين يدفعنا الفضول إلى مزيد من الامعان ، والتأمل ، والاستبطان ، ومزيد من الجهد والمثابرة حتى يتسنى لتفكيرنا أن يرتفع إلى درجة عالية من النصور والتخيل تكشف لنا عن كنه هذا الغموض والاستغراق الذي يحيط بالعمل الفني • ومن المؤكد أن العمل الفني الذي ينتمي إلى رؤية مركبة على هذا النحو إنما هو عمل زاخر بالثراء والنضج بالدرجة الأولى ، ذلك لأن صاحبه لا يلتزم هنا بالطريقة التقليدية التي تتناول الأشياء تناولا مباشرا ، فهو لا يسبق في وضوح رؤيته ، ولا يسيط مفزاعها كل البسط ، وإنما أراد ينسج

تمتاز التجربة الجمالية الأصلية بشكلها الغد الغريد الذي لا يخضع لميكانيكية التقليد أو التكرار ، كما تمتاز بمطائرها الوفر الذي يفيض بالطاقات الشعورية ، والخيالية ، والعصبية • • • والتجربة الجمالية ، فوق ذلك ، لا تعدو أن تكون تكتيفا لرؤية الفنان التي تحمل في جوفها خبراته وتصورات • • • وقد يبدو في هذه الرؤية من الوضوح والنصوع ما يجعلها في متناول وعينا ، وفهمنا ، فلا يطالبنا الفنان بأكثر من الانتباه له والصفاء إليه • • • وقد تتخذ هذه الرؤية شكلا مركبا صميا على الفهم ، ومن ثم يقف العمل الفني منا موقف التحصى ، والاثارة ، فهو يتعد على ادراكنا ، ويرفض الانقياد إلى أذهاننا • • • وهنا



على التلقئ فأراد أن يهون من عنفها وذلك بأخفاء عنصر الوهم عليها .. فهو يعرضها أمامنا وكأنها شريط سينمائي يسجل رؤية مزعجة من رؤى الكابوس تقسم صوراً للقتل ، والحب ، والرقص ، والمطر .. فالشخصيات هنا ليست حقيقية وإنما هي مستخلصة من الوهم .. والأداء هنا ليس أداءً واقعياً وإنما هو أداء تمثيلي يقوده المخرج وفقاً لتصوره الخاص في عملية الإخراج .

ويخفف نجيب محفوظ من غلو نزعتيه التجريدية والرمزية في قصة « النوم » فنجد البطل منحوتاً من الواقع وإن كان يبدو وكأنه غريب عليه .. فهو يقف من واقعه موقف الرفض .. فلا يريد إلا أن يعيش وحيداً تماماً كمثل النحلة التي تقف وحدها وسط فناء البيت الذي يشبه فناء المقبرة .. ويبدو أن عنوان القصة إنما يوحي بمضونها .. فلعل النوم هنا هو ذلك الخدر الذي ينأى بنا عن صخب الحياة وضجيجها .. ولعله الموات الذي يجد الإنسان في رحابه الصمت والعدم .. وذلك ما كان ينشده البطل في هذه القصة .. فقد كان يشقى تمثال بوذا لأنه يوحى إليه بالهدوء والحقيقة والانتصار .. تلك هي كلمات صديقه مدرسو التاريخ التي يرددها له كلما اتفقا بما يذكي اتصال في الحداثة بالهوية المزعومة الذي يشاركة جلسات تحضير الدوايح التي هي التسلل الضال للبلبل ... لكه - من ناحية أخرى - يجد ثم شيء يجذبه إلى العالم الخارجي ويجعله يتمرد على حياته الكئيبة المعزولة .. ويخلق قلبه للفتاة التي يحبها فهي التي تدفعه إلى هذا التمرد .. ويحبس باشتياق إليها فيفادر البيت متوجهاً إلى الكازينو الذي يشرف على محطة الديزل وما أن استقر في مجلسه حتى تداعت خواطره وراح يكسبر في هاتين الصورتين المتناقضتين .. ويتوزع البطل ويتشتت نفسكره بين هاتين الرعبتين المتنازعتين .. فهو ينشده الهدوء والراحة والوم ولكن يحقق ذلك لابد أن ينتصر على أحاسيسه وغرائزه .. لكنه يتساءل : أحقا يجد في ذلك انتصاراً ؟ وسرعان ما يتبادر إلى ذهنه عكس هذا المعنى فقد أدرك أن موقفه إنما يمثل الهزيمة بعينها .. الأمر الذي جعله يتمرد على تمثال بوذا فيصيح قولاً صديقه عنه بأنه « الهدوء والحقيقة والهزيمة » ويوجه انتباهه إلى الصورة الأخرى .. صورة « الفتاة المولدة » التي أحبها فيفكر في الزواج منها ويستغرق في تفكيره وأحلامه لكنه فجأة يترامى إلى سمعه صوت يشبه صراخ الأشجار حين تهتز أوراقها يعنف ثم يتبين أنه صرخة امرأة كانت

علاقاته التشكيلية من خلال تصادم التناقض ، ونزاح الاصداد فهو خلق من الشيء وتقصيصه حقيقة واحدة ، ويؤلف من الفعل ورد الفعل طرفي نقيض ، ويصني على التمسك روحاً تنبش بالانسجام .. ويجرد من الأشياء صورها لكي يجعلها إلى فوضى الهوى .. وجدير بالذكر أن هذا كله إنما ينطبع على الكاتب الكبير نجيب محفوظ ، فهو يمنحنا هذه الرؤية المرئية من ثانياً أعماله التي يضمها كتابه الجديد « تحت المطر » وواضح أن نجيب محفوظ قد كتب هذه الأعمال في الفترة بين أكتوبر وديسمبر عام ١٩٦٧ . ومن ثم فالكتاب أصصق تعبير عن ثورة الكاتب على القوالب الاستاتيكية التي عرفناها في أغلب أعماله السابقة . فلا عرايه إذا راياء يتمرد على العقل الذي يطبع الأشياء بالمجود والنيات فيسهل على تلك الثوابت المقدسة تحطيمها ذلك لأنه ينظر إليها على أنها العائق الذي يعول دون حركه الواقع ، ودون سريانه وخضوعه لمبدأ التفسير والصرورة .. ولا عرايه أن يتخطى الكاتب حرفيه الواقع فهو يهمل - في هذه المجموعة - طريقة السرد والتسجيل ، ويعرض عن حشد الجزئيات والتفاصيل الدقيقة ، ذلك لأنه لا يلمس السطح الذي تجري عليه الأشياء ، ولا يتلمس منه صيد مادته ، وإنما نراه يرتفع في أرواحه ، وينأى في تصوره حتى يصل إلى نقاطية الانشراح إلى درجة موهلة في التجريد ، فهو هنا لا يتعامل مع عالم الحسوس إلا بلفة الرموز والأشعارات والأيماءات .. فلم تعد كلماته تستجدي أحاسيس الملقى ، ولم تعد تهذب إلى أضحاكه حيناً ، وادارة بكأله حيناً آخر .. وإنما كان يسمى من وراء هذه الأعمال إلى تحقيق رؤاه التي لانفصالي إذا قلنا أنها تشبه رؤى الجنون .. فالأشياء من خلال هذه الرؤى تتصادم في عنف حتى تستحيل على هشيم وانفاسي ، والأشخاص تسقط جثثاً على الطريق فلا تجد أحداً يوارىها التراب بينما تجد الحبيبين يمدعان داخل المقبرة فتعلق عليهما وهما على قيد الحياة .. ويرقص اللص عازياً على مقربة من الجثث الملقاة على الطريق ، وتحت انهمار المطر وقد التفت حوله المطاردون ، وراحوا يصفقون له إعجاباً .. وكلما اشتد مطول المطر ، ازداد وقع الصور حدة وإثارة لكن أحداً من المشاهدين الواقفين تحت مظلة الباص لم يحرك ساكناً .. وأخيراً يتوجه إليهم ذلك الشرطي الذي كان متسهماً في مكانه ويسند بندقيته إلى كل منهم ويضبط على الزناد فيصرعهم جميعاً في الحال .. ذلك هو مضمون الرؤية التي أراد الكاتب إبرازها في قصة « تحت المطر » .. ويبدو أن نجيب محفوظ قد أحس بوقع هذه الرؤية الحاد

تستغيث به حين طعنها طالب بالثأري كان يحيا وكانت تعرض عنه .. ويقيم من غفلته حين يخبره الجرسون بأن الآتية المولدة قد قتلت ، وأنه مدعو للتحقيق معه لأن الحادث قد وقع على مقربة منه .. لقد ماتت الفتاة التي كانت تستعيده الى الحياة فلم يكن امامه سوى ان يقول :

« ما أوجعني الى نوم طويل .. بلا نهاية »

وتضم المجموعة قصة أخرى بعنوان « الظلام » ويبدو أن هذا العنوان إنما يرمز بانعدام الروية .. فلا يمكن أن ننصح المراتب للأبصار أو الإدراك حين يغلفها الظلام .. لكن الكلمات وحدها هي التي تحدثنا عما يعيش في جوف هذا الظلام من شحوص لا تكاد تبين .. فهي خلو من الملامح والسميز .. انها مادة بلا صور .. حيث تحكي عنها الكلمات التي تنجم على لسان « المعلم » الذي يسيطر على كل شخصيه يضمها هذا الملام الذي يمثل حجرة معزولة تقع على سطح بيت .. ويصف بجيب محفوظ هذا الملام المغمى فيقول : « .. أجل ، هاهم مغلطون في الهراء ، غافسون في الظلام ، كما يعيشون في الزمن الذي لم تكن الاعين قد خلقت فيه بعد .. ولئلا يد تلامس اليد المجاورة عند تناول الوجزة .. ويظن زيد بن حيي ؟ أي شخصي ؟ .. » « لقد ادب الظلام جميع العواقر بينهم فقد انمعت خصائصهم » ونظمنا أصواتهم واستسلموا للحذر والحياس .. وهكذا تبلغ هذه الشخصيات قمة نشوتها من خلال الصمت وتلاشي صورها في الظلام .. وعلى نفيس ذلك يكون عالم اليقظة .. وهو عالم الضوء الذي يكشف عن كل شيء .. يكشف عن الحركة ، والتكالب ، والصراع .. فالإنسان في هذا العالم لا يتوقف تفكيره وتوتره وقلقه فهو يخالف أن يسهل أي سوء .. وبالتالي فهو يبذل قصارى جهده من أجل المحافظة على نقاء صورته أمام الآخرين .. فالصورة في عالم التنهار انسا هي جوهر الإنسان فإذا تلاشت عنه انتهى وفقد قيمته وصار مجردا من التعريف .. ومن ثم فلا نجد أحدا يكره صورته .. فنحن نصنع المرأة لكي نصورها ونستمتع بالنظر إليها .. ونحن نرداد غبطة كلمنا رسخت صورنا في أذهان الآخرين وكلنا أصبنا نجاحا وشهرة .. والعكس صحيح .. » فإذا أردنا أن نعاقب أحد الناس علينا أن نلقي صورته من الذاكرة .. فهنا يتحى وجوده ولا يصبح شيئا مذكورا .. ولعل ذلك ما يفسر حالة الرعب التي أصابت الأشخاص حين استيقظوا من غفلتهم فالتكسفوا شيئا بطاقتهم الشخصية وضياع أعواد التقاب .. لقد أقدمهم « المعلم » كل

شيء .. أقدمهم رؤيتهم .. وأقدمهم صورهم .. ولم يبق الا على تقوهم فلم يحاول أن يسهل وكأنه بذلك قد أراد أن يسخر منهم .. فهم غير قادرين على الكلام .. وغير قادرين على الحركة .. وماذا تجدى التقود ما داموا قد استحالوا الى عدم .. يقول « المعلم » :

« ستفقدون الذاكرة قبل الفجر .. لن يعرف أحدكم نفسه ، وهيهات أن يعرفه أحد .. ستفقدون القدرة على الكلام كما فقدتم القدرة على الحركة .. انظروا جثثا فوق الشلت .. فعدا سيستقبلكم الخلاه .. »

ونستطيع في قصة « الوجه الآخر » أن نغلن الى الدلالة التي يريد الكاتب أن يبرزها من خلال هذه القصة دون أن نجد في ذلك أي جهد أو عناء .. وليس معنى ذلك أن « نجيب محفوظ » يتحدثنا هنا - بطريقة مباشرة - عن الهدف الذي يقصده .. وإنما كل ما نريد أن نؤكد أن الكاتب قد استطاع أن يمنحنا رؤية لا تخلو من شغافية ووضوح .. فلا يوجد هنا مجال للتهميم أو الاسراف في الغموض وإنما نجد السياق يتشال امامنا في خط مستقيم حتى نهاية الشوط .. فالبطل يلتقي بصديق له القديمين الذين يمثلان طرفي نفيس .. عثمان الذي يشغل وظيفة هامة في جهاز الأمن .. ورضوان الذي كان دائما رجا حواء تعصف بالوجه بالطين والراب هو يطلق لأهوانه العنان دون كبت أو كبح .. لهذا كان الفارق بين الشقيقتين إنما هو الفارق بين المدينة والوحشية .. لقد التقى البطل مع عثمان فاحس نحوه بالضييق والتبرم ذلك لأن شخصية عثمان كانت تمثل في حياته العقل ، والاتزان ، والاستعمال ، والنظام .. وهو الآن يتردد على عتبة الطبيعة التي تقرض عليه رتابه الحياة .. الأمر الذي دفعه الى التصاق مع رمضان الذي يمثل عنده روح المغامرة والانطلاق .. فقد شاق ذرعا بالعقل الذي يدل عليه الحكمة والأناية والجبن .. وعباتيه عثمان لأنه لا يزال يستمسك بصداقة شقيقه المنحرف .. وينتهي بهما الحوار الى الاتفاق على اللقضاء .. يلتقي رمضان الأهرج بشقيقه عثمان رجل الأمن ويدور بينهما هذا الحوار :

عثمان : عليك أن تختار أحد أمرين : إما أن تسلم نفسك معلنًا توبتك .. ولعل ذلك يخفف من عقوبتك أو تبتعد عن طريقتي :

ورضان : يهتبه

عثمان : الحق أي لم أتوقع خيرا !

ومضان : اذن فلم دعوتني ؟

عثمان : لكي ابري ذمتي .

ويفترق الشقيقان وهما في حلال من التحدي الشديد .. فقد أصر عثمان على مطاردة شقيقه في كل مكان .. وطلعت الصبغ ذات صباح بصورة رمضان وهو يسقط صريحا .. وكان لهذا رد فعل مؤلم على صديقيهما .. فقد هاله ان يزول رمضان من الوجود ذلك لأن في زواله حرمانا له من قواء المطرية .. قوى الاطلاق والاسطورة والخرافة والغاية .. ويحس انه قد فقد احدي قديميه فصار أعرج لايقوى على السير الا متوكئا على عصاه .. انه الآن يتور على المقلاة الذين فرضوا عليه هذه الآلية والقواعد والطقوس ومن لم يجده يتقدم على حياته الروتينية الجامدة فلم يجد وسيلة للخلاص من ذلك الا بالانهماك في التصوير .. فيبتاع لوحة وعليه ألوان وفرشاة ويجيء بامرأة غارية كنسودج .. ورغم انه لا يعرف كيف يمارس هذا اللون من الفن الا انه أصر على ان يعيد صياغة الاشياء بطريقة غير معقولة .

ويعود الكاتب في قصة الحايي خلف الطبق الى تأكيد معاناته من السيطرة العملية «المفروضة» عليه .. فهو يجاهد من أجل أن يتحرر من هذا القيد العقلي السدّي حرمه من رؤية انما هو في جربائها وسيولتها .. فراء يوشى اليها بذات العالم المسيحي الذي لا يخصص للتخيل أو التفتيش .. انه عالم الطفولة المخرج للتفاني الذي أراد الكاتب ان يصوره على أنه حركة طلبة لا ارادية .. فقد خرج الطفل من البيت حاملا طيما وفرشا وقد قصد بانع العول لكنه ظل يتردد بين البيت والبائع عدة مرات دون ان يشتري شيئا .. فهو لا يعرف رغبة والدته في شراء الفول بالزيت أم بالسمن ؟ زيت حار أو زيت زيتون أو زيت فرساي ؟ وفي الحال بين هذا الحال بين الذهاب والاياب دون جدوى .. لكن حركته كانت لا تجري في خط مستقيم يربط ما بين البيت والبائع .. فقد كان مساره متعرجا حلزونيا .. وكان لأنه كان يستجيب لجميع المؤثرات التي كانت تترى عليه من الخارج .. فكان يتغير لهذه المتع التي يصادفها في طريقه فيصير على أن يقدم منها بأي وسيلة .. لكن فرحه بهذه المتع لم يكن صافيا خالصا من الشوائب .. فكل متعة يلقيها ويلتذ بها لا يد وان تنتهي به الى غم وحزن وكدر ذلك لأنه كان يذكر دائما العقاب الذي ينتظره في البيت .. ويصير في طريقه ذلك الحايي الذي التفت حوله الاطفال فيبتدس بينهم مستمتعا برؤية السحاب البيض ، والارنب ، والعجبال

والتعابير .. ولم يكن يعلم أن الحايي في النهاية سوف يتهاى عليه صريحا لانه لم يمنحه اجرا على اعرجه .. ويصحب الى بانع العول بلا طيبى وعد سرفه الحايي منه .. واحس بحنق شديد نحو الحايي لكنه سرعان ما يتخلص من هذا الاحساس حين يجده متعجج احدي وهي صندوق الدنيا وما كان منه الا ان منح الرجل العرش في مقابل مشاهدته لصور تحكي عن بطولات شعبية .. لقد استغرق في الوصف بدل حواسه .. وحين عاد الى دنياه ادرك انه بعد الطبق والعرش لكنه لم يهتم بذلك كثيرا فقد سيطرت على حياته صور اعروسيه والحب والصراع حتى نسي جوعه ونسي محابه .. وقادته فدماه الى بيت مهجور نان مقرأ للقاضي في الهود السابعة .. وهناك تعرف على الصبي التي زاملته في المدرسة فعذب منها الجديس الى جانيه على سلم البيت فصاحت نطاي .. لقد جلسا في صمت واحس أنه يستروح منها نسمات عطره لكنها لم يمهله الا قليلا فعلمت منه أن تنصرف .. وحين سألها عن السبب اجابت بانها ذاهبة الى أم على الدايه ذلك لان امها مشرفة على الوضع .. وعند ذلك قلبي امة مايقض قلبه ومع ذلك فقد راح يهدى من روعه قائلا : ه هي علمه والسلام .. واحيا اصطره الظلام الى الرجوع .. وعلى هذا تعتبر قصة «الحايي» حبيب الطبق من أروع القصص التي قدمتها بجيب محفوظ في تصوير الطفولة وما يدور في عالمها من نور وعيب وبراءة .

وتحت عنوان : ثلاثة أيام في اليمن يحكي لنا نجيب محفوظ تجربة سفره الى اليمن « فلو يعرض لمشاهد الحرب والنسب والطبيعة .. مستخدما في عرضه طريقة السرد والتقرير .. حتى بدا هذا العمل وكأنه شريط اداعي قد سجلت على مسافته حكايات الجنود عن تجاربهم في الميدان .. ولا أرى في هذا العمل أكثر من لونه مجموعة من الخواطر قد كتبها نجيب محفوظ بأسلوب يكتفي بوصف الوقائع وهي تجري على السطح دون أن يغدو الى الأعماق .. وال جانب ذلك يضم الكتاب مجموعة من المسرحيات التجريدية ذات الفصل الواحد .. وهي وان كانت مسرحيات متفرقة ، ذات طابع مستقل فانها في مجموعها تبدو وكأنها مسرحية كبرى ذات نهايات متكاملة ومن هذه المجموعة مسرحية « النجاة » وهي تدور في شقة باحدى العمارات يقطنها رجل أعزب كان يجلس على مقعد كبير أمام المدفأة ويطلق في كتاب وبينما هو كذلك اذا بجرس الباب الخارجى يرن فجأة فيقوم ليفتح فتندفع الى الداخل امرأة جميلة مرتدية معطفا وبيدها حقيبة فينظر اليها

وهكذا يستخدم الصراع بين هذه الشخصيات جميعا ومن هم تعبير المسرحية شكلا ومضمونا - بما يمكن أن يسمى « بالمسرح داخل المسرح » وواضح أن فكرة هذه المسرحية مستوحاة أيضا من عالم بيرانديلو الدرامي .

ولا تخلو مسرحية « بيتيت وبجيي » من التشكيل الدرامي الموعظ في التجريد .. فالشاهد هنا يضم رموزا تفصح عن القرى البعيد الذي تنطوي عليه المسرحية .. فهذه النخلة الوحيدة إنما ترمي إلى شخصية البطل الذي يقف وحيدا غير مكتوث بأي مؤثر خارجي يمكن أن يزحزحه عن موقفه .. فهو أصير تلك الهواجس لا تزال تسيطر على حواسه وتستبد بالأكاره .. فعالة لا يتحرى إلا تلك « الساقية الصامتة » التي توقفت عن دفق المياه .. وتلك المصطبة التي يلوذ بها في محنته فهي تمثل القوة التي تدفعه إلى الارتداد والاعتراب إنها قوة الأجداد الغابرين الذي يجد فيهم السلوان والقدوة والمجد والكبرياء .. أما تلك الفتاة التي تنبش بالحب والجمال فهو لا يعير إليها التفاتا .. إنه لا يريد إلا أن يكون مثل تلك النخلة الوحيدة المعزولة التي لا تبيت إلا في الفراغ والمخلاء .

إن البطل هنا يعاني من ذلك الحصار النفسي الذي لا يبدو أن يكون ويا قد يدفعه إلى الهلاك والتكفير .. أفقد البطل على التمرد حتى نهاية الشوط .. فهو يتمرد على العلاج الذي وصفه الطبيب ، والذي يشتمل في تحميم تصورات البطل للأشياء التي تشبه في صمودها وجمودها الثوابت المقدسة اليقينية .. وهو يتمرد على ذلك « الصلابة » التي ما جاء إلا ليؤكد الدواء الناجع الذي وصفه الطبيب .. إنه هنا يمثل القوة والعقل والحكمة .. ومن ثم فهو يطالبه بالخلاص من هذه الأفكار التي تستبد به .. فبذلك يمكنه أن يتنصر على عدوه .. لكن البطل يظل ثابتا في مكانه مصرا على أن ينازل الموت دون خوف أو تردد .

وعلى هذا تتضح لنا صورة العالم الذي ينتمي إليه نجيب محفوظ .. فهو عالم هستيري محموم مليء بالقلق ، والقتل والهلاك .. قسا أشبه بتلك الغاية الملية بالوحوش حيث يكتبها الظلام الذي يبيت على الخوف والهلع .. وتبد مأساة الإنسان هنا في عجزه عن تحطيم هذا الحصار المدمر الذي لا يجد منه مخلصا .. ويوعز نجيب محفوظ من خلال مأساته إلى افتقادات الحب التي لا مكان له في عالمه « فالحب هو الأمل الذي يبرق سريما ثم يخفى سريما .. ففى قصة « تحت المظلة » نجسد الحبيبين بجران على

دهشا ... فهو لا يعرفها ولم يكن ينتظرها وهذا ما دفعه إلى الارتباك والحيرة .. وتطلب منه أن يأذن لها بالجولوس ، وأن يعاملها كأمارة تلوذ به وتريد منه الحماية وينظر إليها الرجاء دهشا .. وقد تملكه ارتباك شديد فهو لم يعرفها ، ولم يكن يتوقع وجودها في شقته على هذا النحو الغريب .. وقد زاد ارتباكه حين لم يستطيع أن يكشف عن حقيقتها .. الأمر الذي جعله يفكر في طردها حتى لا تقحمه في جريمة لم يرتكبها .. وقد اشتدت هواجسه حين علم من صديقه أن العمارة قد ضرب حولها حصار من الشرطة بحثا عن امرأة هاربة قد شاركت في جريمة قتل .. وراح الرجل يشهدا ناحية الباب ، وراحت تقاومه ببأس .. ويستمر الصراع بينهما ويتغير مذاق الصراع وحدته فإذا به يضمها بين ذراعيه وينهل عليها تقييلا وما أن يأخذ وطره منها حتى يعود إلى حالته الأولى ، فقد أصر على طردها .. وقد ظلت مصرة على البقاء .. فهي تأتي إلا أن تنهيه بالمجرم الذي لا يقل عن جرمه في شيء .. فكلالسا قد ارتكب جريمة .. لكن شتان ما بينهما .. ويحاول نجيب محفوظ في هذه المسرحية أن يلقي الضوء على العلاقة بين الحقيقة والوهم .. وهي لا تعدو أن تكون العلاقة بين الضوء والظلمة .. فالجريمة تستحيل إلى حقيقة واقعة طالما كشف أمر صاحبها وسلطت عليه الأضواء .. كما تستحيل إلى وهم ما دام سرها قد اختفى عن الأنظار .. ونجيب محفوظ يستغل هذه المفارقة في تكثيف إحساسا الدرامي فهو تارة يجعل من الحقيقة وهما .. وهو تارة أخرى يجعل من الوهم حقيقة .. وهو بذلك يريد أن يؤكد أن الشيء لا يستحيل إلى تقيضه إلا على أساس مبدأ الظهور والخفاء .

وهكذا يبدو تأثير بيرانديلو على تفكير كاتبنا الدرامي .. فمشكلة الحقيقة تعتبر أبرز المشاكل التي تميز مسرح بيرانديلو .

ويبدو تأثير بيرانديلو في مسرحية أخرى من نفس المجموعة وهي « صومون » مشروع المناقشة وهي تتناول مناقشة « قصة » المؤلف التي سوف يقدمها في العرض المقبل . ويستخدم المجلد حول دور كل شخصية ، تقوم بإداه هذا العرض ، فالممثل يرفض فكرة المؤلف لأنها تخلو من الصراع وهو يريد أن يؤدي دورا بطوليا ، والمشكلة تريد أن تلعب دورا عاطفيا تؤكد من خلاله قيمة الحب ، والمؤلف يصبر على فكرته ويرفض أن يجري عليها أي تغيير ، والمخرج يطلب من المؤلف حريته الكاملة في تفسير الموضوع وأخيرا تحاول المثلة أن تهدئ من روع المؤلف وذلك باعتراضها بالمشاعر الخاصة التي تحملها نحوه منذ كانت فتاة صغيرة

الهبوط في جوف القبرة لكي يدفن أحياه ..  
وفي قصة « النجاة » تنتحر المرأة بعد أن أحب  
الرجل الأزغب .. وفي مسرحية « مشروع  
للمناقشة » يموت المحبان رغم هروبهما إلى  
جزيرة نائية .. وهكذا يؤكد نجيب محفوظ أن  
الحب لا يمكن أن يعيش على أرض الوحوش ..  
ومن ثم يكون البديل عن ذلك هو إشاعة النشاز  
في الأشياء .. وهو النشاز الذي يرمز إليه  
الكاتب بتصادم الأضداد حيث يستقيم الرقص  
مع القتل .. وتستقيم الجثث الملقاة على السرير  
في عرض الطريق مع ممارسة الحب في جوف  
القبرة ..

وبعد فبهما أن نؤكد أن نجيب محفوظ قد  
اتجه في ضوء هذه المجموعة إلى أبعاد جديدة في  
كتابه .. فهو هنا لا يعنيه تصوير الواقع بقدر  
ما يعنيه تصوير رؤاه المركبة التي تتألف من صور  
لا تمر عن منظور مألوف بقدر ما تعبر عن حالة  
تختلط فيها الأشياء ، وتفكك وتضيق ملامحها  
.. إنها حائلة تعبر عن شرونا وتؤزيمنا  
وتهويننا .. وكان نجيب محفوظ يشترط علينا  
لكي نفهم عالمه أن ننظر إليه من خلال هذا المنظار  
الذي يجرّد العلاقات المنطقية من الأشياء ويفرض  
عليها التلاصق والصدام المبرر وأوضح أن غنية  
الكاتب إنما ترتكز على التوحيد بين النقيضين  
والأضداد .. فالكاتب يوحد بين النقيضين  
ويؤلف بين الضدين من أجل توليد الصراع الذي  
يدفع العمل الفني إلى الحركة والنمو والتشكيل  
.. وبذلك أمكنه أن يحقق هذه التكوينات  
الدرامية التي تمثلها في ثنايا قصصه  
ومسرحياته .. فنجد السياق في قصة تحت الظلة  
الظلة لا يقوم إلا على أساس هذا التباين المائل  
في السلاقة بين الرقص والقتل ، والسرير  
والقبرة ، واللص والمطاردة .. وينطبق ذلك على  
قصة النوم فهي توميء بالمقابلة بين عالمي : عالم  
البيئة .. وعالم الفيلة .. وفي قصة الظلام  
نلمس ذلك الصدام الذي يحدث بين الضوء  
والظلمة .. أما قصة الحايي خطف الطبق فهي  
تكتيف لاحتساسنا بالذلة التي يعتمها الأمم ..  
فتحن تنتشي ونلهو عن الواقع لكن سرعان ما نفريق  
ونحس بالصدمة .. وتعتبر قصة الوجه الآخر

عن الصراع الذي ينشب بين العقل والغريزة ..  
وعلى هذا يمكن القول أن نجيب محفوظ انسا  
ينهج في تفكيره نهجا ديالكتيا فهو يفكر دائما  
في تقيض الشيء حتى يصير عن الحقيقة كاملة ..  
ومع ذلك فلا تخلو هذه الأعمال من تلمذ الكاتب  
على التفكير المنطقي فهو يبني هنا وكأنه قد تقمص  
شخصية ( المربي ) في قصة الوجه الآخر الذي  
تمرد على رتابة حياته المنظمة المتزنة التي تسير  
على وتيرة واحدة ، فثار على صديقه عثمان الذي  
يمثل جانب العقل في القصة وتبنى أن يدمر كل  
شيء لكي يبنيه من جديد .. ويعتبر هذا الموقف  
أصدق تعبير عن مرحله نجيب محفوظ الجديدة  
فهو يشبه تماما ذلك المربي المتمرد الذي أراد أن  
يبدع صورة ملونة تعبر عن ثورته رغم أنه كان  
جاهلا بهذا اللون من الفن .. وبذلك يمكن القول  
أن نجيب محفوظ أراد هنا أن يتخلص من  
عمليات التعتيل التي كان يضفيها على مراثياته،  
ولكننا لا نستطيع أن نجزم بأنه قد أفلح في  
ذلك تماما فواضح أنه ما زال متأثرا بالتصنيف  
الارسطي في معالجته لبعض الشخصيات ..  
وتعتبر قصة الوجه الآخر أصدق دليل على ذلك  
.. فالأبطال في هذه القصة يمثلون قوة النفس  
عند أرسطو .. نجد أن شخصية عثمان انسا  
تمثل العقل ، وشخصية رمضان تمثل الحس  
والغريزة .. أما شخصية المربي فهي تعبر عن  
الحد الأوسط في التسق الأرسطي ألا وهو  
الارادة .. وتجد روح الارسطية متمثلة أيضا  
في نزعة الكاتب الدوجماطية التي تتمثل في  
الاحكام الحاسمة على الأشياء .. فواضح أن  
الكاتب قد ساق بعض شخصياته في أضواء هذه  
القاعدة الارسطية الامر الذي طبع هذه الشخصيات  
بالجود والثبات فدفعنا إلى اتخاذ مسار نمطي  
حتى النهاية .. ونرى ذلك بوضوح في شخص  
« مشروع للمناقشة » فقد ظلت الشخصيات هنا  
ثابتة في موقفها دون تغيير أو تبديل ويستحب  
ذلك أيضا على مسرحية « يحيى ويميت » فنجد  
كرامته حتى الموت والبطل يردد هذا القول  
ذلك أيضا على مسرحية « يحيى ويميت » فنجد  
حتى النهاية ..

# من المجلات العالمية

## العالم الداخل للعمل الفني

الجغرافيا والفلك في حالة كحالة دراسة الادب الروسي القديم ، ليرى أيا من الحقائق في العالم الخارجي استطاع الكاتب أن ينقلها بصدق في عمله الفني ، وأيا قد أخطأ في نقلها أو غير وبدل في بعض وقائعها ، يقول ليخاكوف ، لا يكفي أن يحكم الباحث الى هؤلاء جميعا - وان كان في استشارته لهم بعض الخير - لأنه لا يخدمه أن يعد نفسه بالاستغناء في البحث - الذي يضعه في المكان الأول - فما إذا كان الكاتب قد صمم جانباً من جوانب الحياة بصدق أو غير صا وفقاً عليه أن يوجه دراسته الى العالم الداخلي للعمل لم يرقم عليه مع وحدة فنية قائمة بذاتها ، إذ أن لكل عمل كمالاً فني مستقلاً من نوع خاص لتلتم فيه في نظام دقيق كل العناصر الفردية المنقولة من الحقيقة الخارجية ، ورغم اعتماد الفنان على عالم الحقيقة الخارجي فإن كل عمل فني يعكس ذلك العالم من زاويته المتفردة الخاصة .

والكاتب يخلق لعمله أبعاد عالمه الخاص ، فيختار له المكان الذي قد يتسع فيخرج عن محيط كوكبنا ( في الرواية العلمية مثلاً ) ، أو يضيق فلا يتعدى جدران أربعة ، ويختار له الزمن ، طويلاً يغطي عدة قرون ، أو قصيراً لا يشغل إلا بضع ساعة كذلك للعمل الخيالي عالمه السيكلوجي الخاص ، فسيكلوجية أبطال جوتخاروف تختلف عنها في أبطال بروسست وأبطال كافكا .

ويدعو ليخاكوف كذلك الى النظر الى العلاقات الاجتماعية في العمل الادبائي كوحدة منفصلة مستقلة ، والى دراسة عالم التاريخ في بعض الأعمال الأدبية من مثل الاسفار التاريخية والتراجيديات الكلاسيكية والروايات التاريخية دون أن ينظر الى التاريخ هنا من حيث هو تمثيل صحيح ودقيق أو غير صحيح للأحداث التاريخية الحقيقية ، وإنما عليه أن يكتشف القوانين الخاصة

في دراستنا للنماذج الجمالية - فما كانت أو أدبا - لا نفتأ نصطدم بعدد غير قليل من نظريات تنصرف في أغلبها الى البحث في منشأ تلك النماذج ، والى البحث في طبيعة الابداع الفني بين التلقائية والارادية ، ثم في طبيعة العلاقة بين النتائج الجمالي والعالم الخارجي ، أو الصدق الفني والصدق التاريخي أو الواقعي - بمعناه الشامل - وما يفضي اليه ذلك من انحصار داخل الحدود الإقليمية المحدودة بما نعمل من طابع درسي يطنى عليه ، أو الانطلاق الى لا نهائية عالمية بما ينقسم به العمل من طابع انساني مطلق . وعلى الجانب الآخر نصادف رأياً يقصولي بصورة العرف والأدب ، وبأن الفن للفن وحده ، وهو في قيمة .

ومقال ليخاكوف الذي نشره في مجلة « قضايا الأدب » Voprosi Literature عن بعض سمات العالم الداخل للعمل الفني ، عودة الى الدعوة القديمة التي ترى النظر الى العمل الفني من حيث هو كيان مستقل بذاته ، فلا يكفي أن يحكم الباحث ، في محاولته لاستجلاء الطريقة التي يعكس بها الكاتب العالم الخارجي من حوله في عمله ، الى المؤرخين ليستوفى من صصدق الكاتب في تمثيله للأحداث التاريخية ، والى علماء النفس ، وأطباء النفس أيضاً ، وربما الى علماء

\* نشر هذا المقال ملخصاً في مجلة الادب السوفييتي عدد مارس ١٩٦٩ . وديمتري ليخاكوف (١٩٠٦ - ) من أمة الباحثين السوفييت ، وهو أكاديمية العلوم بالاتحاد السوفييتي ، له مؤلفات عديدة في الادب الروسي القديم ، وضع فيها نظريات خاصة وحاول أن يتقدم الصنمية الادبائية منذ المؤلفين السوفييت في مختلف فترات الادب الروسي . وقد نشر مؤرخاً دراساته في تصريف الاسلوب والشعر والتشخيص في الادب الروسي في كتابه : « فن المسرح في الادب الروسي القديم » الذي صدر سنة ١٩٦٧ .

السهولة مع تمتد متناه في البعد الفنى للمكان ، فالبطل يتجز مجزاته على أطراف الأرض ثم يجد حبيبته فى النهاية على الطرف الآخر للدنيا . ولا يتلازم الزمن فى الحكاية الشعبية مع الزمن الحقيقى ، بل هو يتحرك فى سرعة ويسر ، فقد تقع حادثة فى ثلاث وثلاثين سنة أو فى نهار يوم واحد ولا فرق بين الحالتين . كما أن الأبطال لا يشيرون أو يشيعون ، ولا ينال منهم تعب أو مرض ، فالزمن الحقيقى لا يترك عليهم أثرا بل زمن الحدث هو الذى يؤثر فيهم . هناك توارد للأحداث ، وهذا التوارد فحسب هو الذى يشل الزمن الفنى للحكاية الشعبية .

وغالبا ما يرتبط الحدث فى الحكاية بالسحر وإن كانت لهذا السحر أهمية ثانوية ، فمخسوع القوى الطبيعية فى البيئة لا يأتى نتيجة للسحر ، وإنما يأتى السحر كتفسير طبيعى لروخ البيئة لحاجة الأبطال ، كانتقالهم فى سرعة خرافية من مكان إلى مكان دون أن تعد من هذه السرعة قوانين الجاذبية الأرضية مثلا .

وهكذا يتطلب حل عقدة الموضوع فى الحكاية الشعبية أن يكون عالم القصة سهلا ، سهل منذ البداية بحيث يسمح للموضوع الحكاية أن يمتد ويتطور ، وعندما يفسح الموضوع نفسه فإن العالم الداخلى للمحل لا يشهد - إلى حد أو إلى حد بعيد - معوقات ، بل يلقى تحدى البيئة ، ويسرع الزمن ، ويتسع المكان ، ويتراجع بدلول الحدث فى مجال أعرض وبسرعة أكبر .

وعند ديستوفسكى يتقدم الحدث فى ببطء وقوة وحيوية ، وبالتالي فإن عامل التحدى فى العالم الخيالى عند ديستوفسكى خليط كما فى الحكاية الشعبية ، لكنه عندما تمضى سطور القصة فى مؤلفات ديستوفسكى خلال دائرة الحياة السيكولوجية والايولوجية يصبح لذلك الجزء وحده من عالمها الداخلى أقل درجات « قوى التحدى » .

وعند ديستوفسكى تهز روابط العلة والمعلول ، وتهدر القوانين العامة اليومية ، وعمله عالم يأثف من الشواذ وكل ما هو خارج عن المألوف ، يصغ غريبى الأطوار وذوى السلوك الغريب أو المتبدل أو الحماة أو المستهجن . ويتطور الحدث من خلال هؤلاء ومن خلال صدام غير متوقع وأحداث متضاربة تنهض فجأة دون انذار أو تنبؤ سابق بها ، يبرر هذه العجائبة الغفوض المتعضى فى الموقف ، والأحداث التى لا يفسرها شئ . فنحن لا نعرف - مثلا - لماذا يأتى اليوشا لزيارة أبيه فى مطلع « الأخوة

للعمل التى تمضى وفقا لها تلك الأحداث التاريخية فى ظل نظام خاص من السببية والعلة والمعلول . ويخلص ليخاكوف إلى أن عالم العمل الفنى هو مجموعة تنويعات للحقيقة صيغت فى قوالب خاصة بشكل مقتضب ، ينقلها الكثير مما هو كائن فى العالم الحقيقى . فالأدب يلتقط بعض مظاهر الحقيقة الخارجية فيكتفها أو يثرها ، وينظمها وفق أسلوب خاص ، ثم يخلق نظاما داخليا منزعا ومستقلا خاصا به لا يخضع إلا لقوانين الخاصة .

وعلى ذلك فلا يعنينا أن يكون الكاتب مخلصا للحقائق الخارجية الكائنة من حوله ، يسجلها كما هي ، بقدر ما يعيننا أن تكون الأحداث متسقة مع بعضها ومبررة فنيا ، ودائرة وفق النظام الداخلى المستقل . ويربر خروج الكاتب أو الفنان على الحقيقة الخارجية اتساق ما غير فيه ويدل مع باني مكونات العالم الداخلى للعمل ، وتناغم مع العمل ككل . وليس يعنينا بعد ذلك ما إذا كان ذلك صادقا فى توافقه مع الأحداث الحقيقية أو غير صادق .



ويضى ليخاكوف بعد ذلك إلى تطبيق آرائه النظرية على عمليتين لكل منهما مجاله المخالف ، فيختار الحكايات الشعبية الروسية وإيميل ديستوفسكى .

أهم ما يتميز به العالم الداخلى للحكايات الشعبية الروسية هو « التبسجدي الظاهر للبيئة المادية » وتقصيد بذلك السهولة أو الصعوبة التى تنادى بها أعمال الأبطال ، وظهور المعوقات والمقبات أو اختفائها ، ثم سرعة الحدث أو بطؤه ، نتيجة لهذه المقبات ، بما يؤثر على المجال الفنى - المكانى والزمانى - فى الحكاية الشعبية ، كما يؤثر على نوعية الحدث التى يقوم عليها الموضوع ، وعلى الخيال وخلافه .

وفى الحكايات الشعبية الروسية لا تقدم البيئة تحديات ظاهرة ، فالأبطال يتحركون فى سرعة البرق ، وطرقهم مهيدة ، والمقبات التى تصادفهم لا ترجع إلى أسباب طبيعية وإنما إلى ضرورات الموضوع ، كأن تصدى لهم السحرة والرافون وخلافهم ، وعلى ذلك فأغلب الحكايات تندرج فى نمط : « لا يكاد يقال حتى يكون » . كذلك لا تتسم سيكولوجية الأبطال بالتصور الذاتى ، فهم لا يعرفون التردد ، وقراراتهم دائما تسبق تفكيرهم . توازن هذه السهولة وثيرها ، السهولة التى يفهم بها الأبطال بعضهم بعضا ، وقدرة الحيوانات على الكلام والأشجار على فهم كلمات الأبطال . وتأتى هذه

كارامازوف » ، وكذلك يؤكد دستوفسكى نفسه لنا أنه لا تفسير لديه لذلك ، فهو يقول فى المقدمة « فى اوقات كآوفاتنا يصبح من الغريب أن نطلب من الناس الوضوح » .

ومع دستوفسكى لا تتطلب حرية الرواية اختفاء تحديدات البيئة المادية كما فى الحكايات الشعبية ، بل تتطلب فحسب التحرر من روابط العلة والمعلول، والتحرر من التحديدات السيكلوجية ومن منطق الإدراك وقيود الفهم . ويمضى دستوفسكى على هذا المنهج الى أبعد حد يسمح به لصدق الفن .

ولستحاذ على دستوفسكى رغبة فى بث التناقض العقلى فى عمله ، فنتسمع فى « الأبله » هذه الكلمات من فيدكا عن بيوتر : « عندما يقال عن رجل أنه وغد لثيم فإنه لا يعرف شيئا عن نفسه أكثر من أنه وغد لثيم ، أو عندما يقال أنه غيبى فلا يرون بنفسه غير احساس رجل غيبى ، لكنى قد أصبح غيبى منه يومى الثلاثاء والأربعاء وأكثر منه ذكاء يوم الخميس » .

فاذا كانت السيكلوجية قابلة للعلم كعلم يعالج القوانين التى تحكم حياة الإنسان ، فلا شك أن دستوفسكى هو آخر كاتب سيكلوجى على الإطلاق فإن فلا يبحث عنه ليس قانون السيكلوجيه بل الخروج عليه ، وهذا يفسر انتقاله من السيكلوجية الى المرض النفسى ثم الى الامراض العقلية ، ولهذا فهو لا يحتاج الا الى التسليم بلا منطقية الاعتلال النفسى وعدم خضوع المريض لقوانين العقل والمألوف لكى يجد مادة ثرية من أفكار لا تخضع لقوانين الحياة النفسية الصحيحة . ولقد استطاع برفضه لبعض قوانين الحياة النفسية أن ينتج بعض النتائج التى أثبتتها العلم الحديث مؤخرا ، لأن دستوفسكى لم يبحث الا عن الصدق الفنى ، ومن خلال هذا الصدق استطاع أن يتخطى الأفكار العلمية السائدة فى وقته دون احسار للحقيقة الاساسية للحياة النفسية .

وشخصيات دستوفسكى الاثيرة من المختلين الشواذ الذين لا يمكن التنبؤ بتصرفاتهم ما دامت

قوانين السلوك لا وجود لها بالنسبة لهم . ويقرن دستوفسكى اهتمامه بهذا برغبته فى فهم ما يجرى من حوله فى الدنيا ، فهو يقول فى مقدمة الاخوة كارامازوف « يحاول المرء أن يجمع بين شتات حالات خاصة ليكتشف معنى من الاعمى العام . وفى معظم الحالات يكون الشاذ وحده هو الحالة الخاصة » .

ويتخلى دستوفسكى عن المنطق سعيًا وراء منطق اسمى ، فهكذا نجد فى مقدمة كتبه : « العالم الداخلى فى مؤلفات دستوفسكى هو عالم من التحدى الخفيض فى الحياة الروحية والنفسية ، وهذا العالم القائم على روابط الضعف والحيرة هو العالم الحقيقى فى نظر دستوفسكى » .

وهكذا فإن عزل كل جزئيات العالم وتفكيكها ، والحرية الناشئة عن ذلك هو ما يميز العالم الداخلى لاعتمال دستوفسكى ، لكن تلك الحرية ليست مطلقة بغير حدود بل تنطوى على قيود فى ذاتها ، وتخلق بيئة اجتماعية تصبهم بكل انماطها وتمازجها عالم الضرورة .

ويطس لبيخاتوف الى القول بأنه كلمة ملامح نظرية عديدة على جانب من الاهمية تتضمنها دراسة العالم الداخلى للفن الابداعى . فالباحث يخلو الى شكل العمل ومضمونه فى وحدتهما التى لا تنفصل . والعالم الفنى لمصل ما يؤلف بين مضمون فكرته وطبيعة قصته ، بين الحكبة والتركيب ، وأهم من ذلك أن العالم الفنى للعمل الخيالى ينطوى فى داخله على وحدة يحددها الاسلوب العام للعمل أو المؤلف ، أسلوب المدرسة الادبية التى ينتمى اليها الكاتب ، أو أسلوب الحقبة الزمنية التى يحيا فيها .

وفى تقصى الاسلوب الفنى لعمل أو مؤلف أو مدرسة أو حقبة من الضروري أن يوجه الباحث اهتماما خاصا الى طبيعة العالم الذى ينشأ بنا فى غماره العمل الذى نحن بصدد ، وتركيبه الزمنى والفراغى والاجتماعى والمادى، وقوانين السيكلوجية والى تطور الأفكار فيه ، والمبادئ العامة التى تربط كل هذه العناصر الفردية فى كل فنى متكامل .

جمال مملوح حملى



# القراء والكتاب

## كتب كاتب

كتب كاتب ، والذي أذكره ، هو أني كتبت مقالة في عدد شهر إبريل من مجلة المجلة ، وأنها كانت في نحو عشر صفحات ، وأن منها صفحتين وحسب ، ناقشت فيها يحيى حتى فيما كتبه في عدد مارس ( ١٩٦٩ ) . وطني أن يحيى يحسن فهم ما يقرأ ، وطني أيضا أنه لم يشعر أني تعاليت عليه هو فيما كتبت ، أو أني أردت أن أذله وأهينه وأعامله معاملة الحشرات والعبيد . وإذا كان هذا صحيحا ، وهو صحيح بلا ريب ، فقد عجبت عجباً حين قرأت في عدد المجلة ( مايو ١٩٦٩ ) ، ما يوهم أني ارتكبت ذلك في حقه أو في حق غيره من الناس ، إذ كتبت كاتب فقال : « **قرأت المقال المنشور في العدد الأخير من المجلة ، للأستاذ محمود محمد شاكي ، فلم يؤلني تجاهله التام لي ، بقدر ما ألتني لهجته الغربية المتعالية (١) .** » وأجب أن أسأل الأستاذ الكبير : ما الذي يعطيك الحق في اتهام للناس (٢) ، ومعاملتهم كأنهم حشرات أو عبيد ؟ ألم يكن الأوان ليعتزم الناس بعضهم بعضا في هذه البلد المسكين ؟ ألم يكن الأوان لتختلي هذه اللهجة الكريهة من حياتنا ؟ ومتى نفهم أن ثقافتنا لن تنمو أو تزدهر ، حتى نفتح نوافذنا على الثقافات الأخرى ، وننصل بها ، وندخل في حوار مستمر معها . »

ولما كان معلوما ، فيما أظن ، أني قصرت كلامي على مناقشة ما كتبه يحيى ، وكان يقينا أن لهجتي في مخاطبة يحيى لم تكن هي اللهجة الكريهة المتعالية ، كان يقينا ، بعد ذلك أن « **اللهجة الغربية الكريهة المتعالية** » مقصورة على امرين : أحدهما أني تجاهلت هذا الكاتب « **تجاهلا تاما** » ، والآخر ، أني قلت عرضا في مناقشة يحيى ما نصه : « **إن الكلام المنشور في عدد (مارس ١٩٦٩ ص: ٣٤) ، والذي سمي «ترجمة غريبة لترجمة جوته الألمانية» ، قد أظفأ اشراق لفة جوته الألمانية وأحالتها رمادا . . . أي هي ترجمة بلغت غايتها من الركاكة والسقم** »

أما قول الكاتب أني « **تجاهلته تجاهلا تاما** » ، فهو قول صادر من الأروام من ناحية ، وعن النشبي من ناحية أخرى . وعبارته لا تؤدي إلى شيء ، إلا إذا أريد بها ما يسميه الأوائل : « **المغالطة** » ، فببقي أن مناقشة يحيى حتى فيما كتب ، لا توجب على أن أقحم فيها اسم كاتب آخر

بلا سبب ظاهر ! ولا أظن أن في عقلاء الناس من يعد ترك أقحام اسم في كلام بلا سبب ظاهر ، تجاهلا تاما أو غير تام ! وإذا كان هذا الكاتب ، كما هو بين ممن يشتبه أن يذكر اسمه بسبب أو غير سبب ، وكيفما اتفق ، فلا أظنه كان واجبا على أن اشتبه ما يشتبه . وأذن ، فأننا في الحقيقة لم نتجاهل ، وأما جهلت ما كان يشتبه ، غير مرید للتجاهل .

وأما ما زعمه الكاتب من أني وصفت «مقاله» بأنه « **كلام** » ، فهو صادر أيضا عن الغرق في الأوهام ، فأننا لم أتعرض لمقاله قط ، بل كان كلامي مضموبا على شيء عينته وعينت صفحته من المجلة ، وهو ما نشر في ( عدد مارس ١٩٦٩ ص : ٣٤ ) ، وهو ما سميت به « **ترجمة غريبة لترجمة جوته الألمانية** » . وأما حمله لفظ « **كلام** » على معنى الذم والاهانة والأذلال ومعاملة الناس كأنهم حشرات أو عبيد ، فهو أيضا تصور لمعاني الألفاظ عن طريق الأوهام لأنني استعملت هذه اللفظة مرارا عديدة في كلامي ، ( واستعملها الناس من قبلي ، وميستعملونها من بعدي ) ، فقلت مثلا : « **واقتصاد يحيى في كلامه أوقفتني في حيرة** » ، وقلت عن ترجمة جوته الألمانية ، وعن قصيدة نابت شرا : « **إن جوته شاعر محتك لا يخطئ. هذا القوي من التمييز بين الكلامين** » . فلا أظن أن في الناس عقلاء يتوهم أني أردت يحيى حتى ، وجوته ، وتابط شرا ، وبالذم والاهانة والأذلال ومعاملتهم كأنهم حشرات أو عبيد . وتفسير معنى « **كلام** » على هذا الوجه من التوهم ، تابع لما قبله مما يسميه الأوائل : « **مغالطة** » . وهو أيضا شيء فوق العجب !

فلا أدري بعد ، أي الكلامين أحق بأن يوصف بأنه « **لهجة كريمة ينبغي أن تختلي من حياتنا** » . أهذا الذي كان مني ، ( ولم يكن مني على التحقيق بل كان توهما من غري ) ، أم هذا الذي كان من الكاتب نصا لا توهما ! وألفه زماننا تسييب الفكر بلا زمام يكبحه .

ثم لا يقف بنا العجب عند هذين ! فإن الكاتب لم يكده يفرغ من تخيير الفاظه التي وصفني بها ، حتى انتقل فجأة صارخا ، بلا مقدمات إلى موضوع آخر ضمنه قوله : « **ومتى نفهم أن ثقافتنا لن تنمو أو تزدهر حتى نفتح نوافذنا على الثقافات الأخرى . . ؟** » ( وهذا بلا ريب كلام برئ من التعال ، ولهجة غير كريمة ) ، ثم يتحدث بعد ذلك إلى فقرة أخرى شر منها فيقول : « **لا أدري ما الذي يورده الأستاذ على وجه التجديف ؛ هل أصبحت الكتابة عن شساعر عظيم - اعترف ملايين الناس بعفريته منذ قرنين ونصف من الزمان ؟ - جريمة يوضع الإنسان ( الذي هو**

**هذا الكتاب** من أجله في قصص الاتهام ؟ أم  
أغضبه أن يهتم شاعر اجنبي بأدبنا وفهمه بقدر  
ما أتبع له في عصره من أسباب ؟

وبلاشك عندي أعلم أن هذا الكاتب لا يستطيع  
أن يدري ما أريد على وجه التحديد، ولكنه يستطيع  
أن يدري ما لا أريد على وجه التوهم كعادته ومثل  
كلامه هذا سهل على قائل أن يقوله، ولكن صعب  
عليه أن يحققه، إذا كان ممن يحاسب نفسه على  
ما يقول، وبتقنين أن هذا الكاتب لا يحاسب نفسه  
على ما يقول، لأنه لا يستطيع ذلك، ولكن العجب  
أنه لم يجد من يحاسبه على ما يقول أو يكتب،  
فكانه كتب على أن أتولى أنا حسابه : وأنا أستحي  
أن أقول مرة ثالثة : أن كلام هذا الكاتب الذي  
نقلته آنفاً، تابع لما قبله، مما يسمى «مغالطة» لأنه  
تجاوز حد « المغالطة » إلى صميم الشيء الذي  
يفسره المفويون بأنه « نقيض الصدق » - وكلامي  
كله منشور في صفحتين لا أكثر، كما قلت، فإين  
يجد من يغلبه ويفتشه أنني ذكرت شيئاً يقال له:  
« فتح نوافذ ثقافتنا » أو « اغلاق نوافذ ثقافتنا »  
وإين يجد « قصص اتهام » وضعت فيه هذا الكاتب ؟  
وإين يجد في كلماتي غضباً على جوته، لأنه اهتم  
بأدبنا وفهمه ؟ وإين يجد أنني عدت الكتابة عن  
شاعر عظيم ذنباً أعاقب كاتباً من جبريته ؟ وإين  
يجد في كلامي أنني انكرت على جوته عبقريته التي  
اعترف ملايين الناس بها منذ قرنين ونصف من  
الزمان ؟ فإذا لم يجد أحد شيئاً من هذا كله  
بل وجدني أقول في بعض ما قلت عن جوته  
« وجوته شاعر عظيم من الحسن والجمال » ولفته  
الآلانية في اللزوم من الحسن والجمال » ونحن  
لا نملك إلا أن نكون تبعاً لأهل لسانه في الحكم  
عليه، لأجتماعهم على براعته وتقدمه، وعلى جمال  
لفته في شعره » فبأي صفة يصف لفظة هذا  
الكاتب ! وإذا لم يكن هذا كلاماً غارقاً في صميم  
الأوهام وساقطاً في القراءة من « نقيض الصدق »  
فماذا يكون إذن ؟ وآفة زماننا، مرة أخرى،  
تسيب الفكر بلا زمام يكبحه .

وإذا كان مجرد ما توجهه من تجاهلي ذكر  
اسمه تجاهلاً تاماً، قد استحق عنده أن يعد  
« لهجة كريمة ينبغي أن تختفي من حياتنا »،  
فيماذا توصف لهجة من « يتجاهل » الحقائق  
المكتوبة على الورق، ثم ينشئ من عند نفسه أوهاماً  
فينسبها إلى الناس غير متخرج من الخوض في  
« نقيض الصدق » ؟ أن هذه اللفظة « كريمة »  
لا تؤدي عندئذ معنى صحيحاً، فعل المرة أن  
يلتمس صفة أخرى، لأن هذه الصفة « كريمة »،  
تقع دون الغرض، بل ربما انتقل معناها عندئذ  
من العلم إلى شبيه بالمدح .  
وقد رفقت بهذا الكاتب « ذي الأربعة عشر

كتاباً » وفقاً شديداً لا لأنه يستحق الرفق، بل  
لأنى كرهت أن أغس قلبي فيما وراء ذلك، ولأنى  
أكره أن أعين من لا يميز بين النفع والضرب، على  
أن يجلب الأذى على نفسه، لأنى وجدت هذا  
الكاتب سريع الالتفات على الوسوسة، جائر  
الغضب بلا حذر، إذا ورم أنه لم يبال أن يحاسب  
نفسه على ما يقول أو يكتب، وهذه كلها طباع  
مؤذية لمن كانت فيه، ولا سيما إذا كان منيها  
من أوهام يتوهمها حين يقرأ ما يقرأ، ومن  
احساس بالنفس شديد، ومن اعجاب بها  
متعاطف، ومن اشتباه للذكر كيفما اتفق .  
وقد فرغنا من بنات الأوهام التي لا حقيقة لها،  
ولكن بقيت حقيقة واحدة هي التي أذت هذا الكاتب  
ولم تكن من بنات أوهامه، وذلك ما كان مني حين  
وصفت الترجمة العربية لترجمة جوته الألمانية،  
بأنها « ترجمة بلغت غايتها من الركاكة والسقم »  
ومن حقه أن يسألني عن هذا، ومن حقه أن يدفع  
عن نفسه، ولو قصر كلامه على بيان زيف هذه  
الكلمة، وعلى بيان إساءتي فيها، لكان ذلك اليق  
به، وبمجهل المجلة أيضاً، ولم يكن أحد يملك  
أن يدفعه عن حقه - ومع ذلك، وإذا كان هذا  
الكاتب صادقاً فيما كتب حيث قال، متواضعا،  
وبلا تعال ولا لهجة كريمة !! : « وأما أن الترجمة  
بلغت غاية الركاكة والسقم » فهي أترك للقارئ  
أن يحكم عليه بنفسه . ولقد أخرجت للناس أربعة  
عشر كتاباً !! يستطيع الأستاذ أن يسأل الذين  
قرأوها، ليعلم أنها بعد الله لا تحتوي على عبارة  
سقيمة أو ركيكة - فلا تفضل لهذا الكاتب،  
إذا كان صادقاً غير متعال ولا كريمة لهجة، فعدني  
في قرائه الذين فوض إليهم أمر الحكم على ترجمته؟  
وأكون قد استعملت حقّي الذي فوضه إلي حين  
فوضه إلي سائر القراء، بلا تشريب على في نتيجة  
الحكم . ولكني أخشى أن يكون هو يظن على بأن  
أكون « قارئاً »، فضلاً عن أن أكون من قراء كتبه  
الأربعة عشر !

وفوق ذلك، فأننا لم أقل ما قلت رغبة في  
إيذاله أو إسهامه أو إذلاله بل لعل، ولم أتعمد  
ترك ذكر اسمه مخافة أن يظن بي تعمد الاساءة  
بذكره . وهذا شيء يمكن أن تدلل عليه بديهة  
العقل . ومع ذلك، فلو قلت مثلاً في قصة كتبها  
يجبى حتى : « أنها قصة رديئة، سيئة، وركيكة  
الأسلوب »، فهل يمكن أن يتصور يجبى أن هذا  
القدر من الكلام يعد قدساً في كرامته، ورغبة  
منى في إذلاله وإهانته ؟ وأنا أترك ليحيى وغيره  
الجواب عن مثل هذا السؤال .

ثم أتى لم أقل شيئاً ليس عندي دليل،  
وساقصير عن مثال واحد من هذه الترجمة، يدلي  
على سائرهما، فالترجم يقول ما تصه :

« القوة في مناخ غليظ ، على صغر وع ، تقف فوقه الجمال ، فتتحمطم حوافرها » .

ومعلوم أن « الحافر » للخييل والبغال والحير ، أما الجمال ، فيقال لذلك العضو منها : « الحف » و « المنسم » ، إلى الفاظ أخرى تعربها لغة العرب ، لأنهم أصحاب الجمال ، ويقال لذلك العضو من الإنسان « القدم » . فالترجم التي لا يحسن هذا القدر من التمييز بين أسماء أعضاء الحيوان ، ولا يحسن التعبير عنها ، مترجم لا يستقيم له كلام أبدا ، بل يخشى منه ما هو أقطع من ذلك . وهيه لا يحسن أن يعرف ، أفلا يحسن أن يتذوق بعض التعبير ، فيقول : « قوائها » ، ويفلت من باب العجز إلى باب الحيلة وكيف يكون « مترجما » من لا يحسن هذا القدر من الاحتياط ؟ ثم يقول المترجم : « تتحمطم حوافرها » ، و « تتحمطم » هو تكسر الشيء اليابس ، و « خف البعير » لم وجلد . وإنما يقال : « تقب خف البعير » إذا سار في أرض ذات حجارة أو حصى ، فرق جلد الحف ، وربما دعى . ولعله يقول انسا أردت ما يقابل صلابه « الحافر » من الخيل والبغال والحير ، فيقال له : ذلك « فرسن البعير » (يكسر الفاء وسكون الراء وكسر السين ) ، رأى ذلك قال ، أو أراد ، أو زعم أن جوته قاله ، فإنه لا معنى في « وقوف الجمال على أرض وعرة » فتتحمطم حوافرها ، لأن أقل قدر من العقل يهدي إلى أن « الحوافر » لا تتحمطم ، وأن « الأضغاف » لا « تقب » أو تدمى ، إلا إذا سار البعير في الأرض ذات الحجارة سيرا شديدا . أما مترجم « الوقوف » على أرض وعرة ، فبحال في العقل أن يقضى إلى « تحطم الحوافر » ، وهذا كاف أن شاء الله وإذا لم تكن هذه الركابة . فما الركابة إذن ؟ فهل إسات اسماء بالغة مهينة لأحد من الناس ، إذا قلت أن اسمه الركابة ؟ وبقيتين لا شك فيه ، أن من الظلم المبرح والأذى ، أن ينسب مثل هذا التخليط في تركيب الألفاظ والمعاني إلى جوته . والكاتب الذي لا يؤمن جانبه على فهم كلام رجل حى يقدر ويروح في الناس ، ولم يقض على كلامه سوى شهر واحد ، وهو مستطيع أن يدفع عن نفسه ، كيف يؤمن جانبه على فهم كلام رجل هلك منذ مئة سنة وسبع وثلاثين سنة ، وبليت غفاه كل البلب ثم هو لا يملك أن يدفع عن نفسه ؟

أما قول الكاتب في ختام مقاله « بلفظ الجمع تعظيما للنفس ، فيما أظن : » أننا على استعداد للاستفادة من الأستاذ « ومن علمه الواسع العزيز ، ولكن إذا جاء هذا العلم مصحوبا بالتعال والأهانة ، فما أفتانا عن علمه وأهاناته جميعا » فهذا كله استغراق في الأوهام ، فلا يكن يتوهم أنه هو الناس جميعا أو هو القراء جميعا ، فلمله كان

يتوهم أنى كنت أخطأه ، وأنى ما حملت القلم ، منذ عقلت إلا من أجله ، وأنى إنما كنت أتقرب إليه زلفى بما أكتب !! وكما توهم أن في الذى كتبتة تعاليا وأهانة وإذلالا ، توهم أيضا أن عندى «علما غزيرا واسما» ! وهذه وساوس لا أصل لها ولا حقيقة ، فإذا استغنى الكاتب ذو الأربعة عشر كتابا عنى وعما أكتب ، فهو لن يخسر شيئا يأسف عليه غدا ، بل إن استفادته متحققة إذا هو لم يقرأ شيئا مما أكتب ، فانه ، على الأقل ، سوف يعفى نفسه من طوائف الأوهام التى عذبتة بسياط «التعالى» ، و « الإهانة » ، و « الإذلال » ، و « أقفاص الاتهام » ، و « معاملة الناس كأنهم حشرات أو عبيد »

وأياضا ، فإن هذا الكاتب ذا الأربعة عشر كتابا ، يشتهى أن يجرب قلمه الذى كتب به هذا العدد من الكتب ، في السخرية بى ، وكان يسرنى أن يجيد التجربة ولكنه أخفق ، لأن السخرية من أشق ضروب الكتابة ، وليس يقضى فيها أن يشتري المشتتهى قلما بقرش ، وورقا بقرشين ، فإذا هو كاتب ساخر ! وإذا صلح هذا لمن يشتهى ، فى زعافنا ، أن يعد كتابا أو مترجما ، فإنه لا يصلح البتة لمن يريد أن يكون كاتبنا سساخرا . ولكن وسوسة التشهى ، وطول مضايقة الأوهام ، وقلة الورع من الخوض فى « نقبض الصدق » ، تغلب الأمر على امرأ شمس ، فخر به الصواب خطأ ، والخطأ صوابا ، والهدى ضلالا ، والضلال هدى . وليس من هذا شيء يفلح صاحبه أو مرتكبه . وغفر الله للمطالع الذى قطع الكتب ، والمجلات أيضا !

« وتم ! رأيت أكثر من يمارس « التواضع » ، إنما يمارسه ليقول الناس «متواضع» ، يرغب بذلك حسن الأحداثية ، والرفعة فى أعين الخلق ، فأجتويت التواضع ، ووجدته من خفى المكر ! فصار أصل مذهبي طرح التواضع ، وطرده للمذهب ، كان غير لائق بى أن أحفل بما كتب الكاتب ، بل كان اللائق أن أترفع عن أن أرد عليه ما كتب . ولكن هكذا كان ، لأنى أجبت أن أزل ، لكى تفسر لى زلتى . فيعوض الزلل لذيد ، والد منه تلقى المغفرة ، ورحم الله أبانا آدم عليه السلام ! هكذا سولت لى نفسى ، وهذا ما كان منى ، فهل أنا واجد ما طمعت فيه من المغفرة ؟ ثم اعتذرت الى المصدقين الجليلين ، الاستاذ يحيى حقى ،

والدكتور شكري عياد ، حيث اضطرت لى أن أتولى حساب من لا يحاسب نفسه على ما يكتب أو يقول ، ثم لم يجد من يحاسبه على اغراقه فى الأوهام ، وعلى خوضه فى « نقبض الصدق » ، بلا حرج يردعه ، وأورع بكفه ، فسأل الله أن يصرف عنى وعنكماء السوء والأذى .

محمود محمد شاكر

كان الخزف من روائع الفنون الاسلامية .. ومنذ فتح العرب بلاد الشرق الأدنى أخذ هذا الفن في تلك البلاد يتميز بسماته ، وتعددت اشكاله والوانه وزخارفه ..

وامتدت صناعة الخزف الى اسيا الصغرى في عصرها الاسلامي منذ القرن الثالث عشر ، نهش بها خرافون ايرانيون فلما انتهى الحكم الى آل عثمان بدأ الخزف صفحة جديدة ولدت بروسة عاصمة السلاطين العثمانيين من مراكز الفن الهامة .

ودخلت رودس تحت الحكم العثماني .. وأبدع الفنانون الأتراك بها اروع انواع الخزف الرسوم تحت الظل ، وتفننوا في زخرفته بالازهار والنبات فاصبح الخزف الروديس مسرحا لزهود القرنفل والسنايل البرية والورود صيغت في اشكال زخرفية رائعة وبالوان قوامها الأزرق والأخضر والأحمر وهو من الالوان الميزة للخزف التركي .

وظل الخزف في رودس وكوناويه على رونقه حتى القرن الثامن عشر حيث بدأ في الانحدار .

والآناء الخزفي على صفحة الغلاف من اتاج رودس في القرن السابع عشر يتميز برفق في التشكيل وجمال في زخرفة زهوره المتفتحة بالوانها الزاهية واوراق الشجر الحية بها مع وحسنة متناسقة بين الزخارف الهندسية والزخارف الطبيعية .

وتحتل مجموعة متحف الفن الاسلامي بالقاهرة بنماذج من خزف الاناضول وروديس يمثل فيها امتداد رقة هذا الفن ووحده وتنوعه .



اتاج من الخزف من صناعة رودس  
القرن الحادي عشر الهجري  
السابع عشر الميلادي  
متحف الفن الاسلامي بالقاهرة

## غلاف الخلفي :

بعد تأسيس عمرو بن العاص لمدينة الفسطاط ، جاء ابن طولون من سامرا وفي جعبته طموح واحلام وتراث فني رائع شهد في مدينة سامراء لم يقع بفسطاط عمرو ولا بصكر العباسيين فاتلى ربوة اقام عليها جامع المهيب ... لعله مع مسجد السلطان حسن من اروع ما يمثل شخصية العمارة المصرية الاسلامية .. كلاهما له جلال المعبد الفرعوني وسكنته ، ومعماراه الشاهق الرحيب .

عندما تمضي في بهو اعمده داخله في ظلالها شعور بالطلق وتعلق بالنور المشرق على تلك الساحة السماوية ولكنك عند مدخل المسجد وفي انصرافك منه تشدك الى اسواره العالية قاطلة ممتدة من الشغوص ، هي في عرف المعماري وحدات زخرفية ، ولكنهما في عرف التامل الطليق رموز نحته مجردة للانسان يمثل فيهما النحت الخفي في الفنون الاسلامية بأسلوبه التجريدي ، وبكل ما في تشكيله من قوة الابعاء .



مدخل جامع ابن طولون  
القاهرة

بدر الدين أبوغازي